

ИСТОРИЯ  
ИСКУССТВА  
НАРОДОВ  
СССР

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

КНИГА  
ВТОРАЯ

9



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ  
ИСКУССТВО»



ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

Б. В. ВЕЙМАРН (главный редактор), Л. С. АЙНИ, В. А. АФАНАСЬЕВ, Р. К. БЕМ,  
В. В. БЕРИДЗЕ, Б. М. БЕРНШТЕЙН, К. А. БОГДАНАС, Р. Г. ДРАМПЯН,  
Л. Н. ДРОВОВ, К. Д. КЕРИМОВ, М. Я. ЛИВШИЦ, П. В. ПОПОВ, О. П. ПОПОВА,  
Г. А. ПУГАЧЕНКОВА, Г. А. САРЫКУЛОВА, Н. В. ЧЕРКАСОВА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»  
МОСКВА



ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР  
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ  
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ТОМ 9

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР  
1960—1977 годов

КНИГА ВТОРАЯ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
Б. В. ВЕЙМАРНА, Л. С. ЗИНГЕРА

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1984



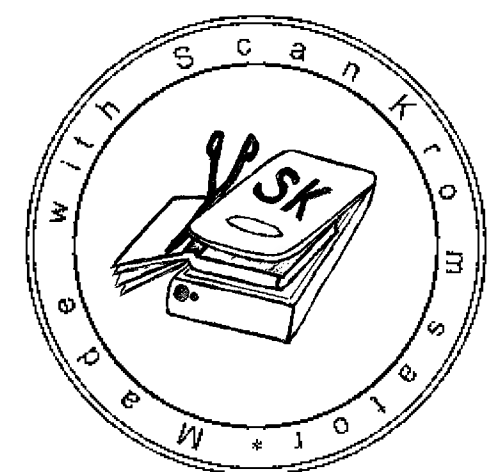
HISTORY OF THE ART  
OF THE PEOPLES OF THE USSR  
VOL. 9, BOOK II

Рецензенты: кандидаты искусствоведения  
Н. С. Кутейникова, Л. М. Маловицкая, А. И. Рощин

Именной указатель составила Г. Г. Серова

Иллюстрации подобраны и аннотированы  
А. В. Дехтеревой

Библиографию составила В. Г. Долинская



Scan AAW



# ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Художественная жизнь республики в 60-х — 70-х годах протекает интенсивно и целенаправленно в общем русле развития советского искусства. VI съезд Союза художников Латвии, состоявшийся в начале 1965 года, отметил значительный рост творческих сил (в Союзе художников тогда было объединено 440 художников), выставочной деятельности (за четыре года — более 250 выставок), подъем монументально-декоративного и декоративно-прикладного искусства, идейную и художественную зрелость станковых форм искусства. Вторая половина 60-х годов ознаменовалась активизацией и крупными достижениями монументальной скульптуры, созданием ряда значительных мемориальных ансамблей. Эмоционально-философская насыщенность художественных образов, многообразие художественно выразительных средств и индивидуальных стилей, динамика жанров и рост многосторонних связей искусства с жизнью характеризуют развитие всех его видов.

Успехи, а также трудности и противоречия этого процесса были отмечены последующими съездами Союза художников республики. Так, VII съезд (1968) обратил внимание, в частности, на тематическую и образную односторонность портретов современника. В письме ЦК КП Латвии VIII съезду (1972) содержалось указание на все еще не удовлетворительное отражение в искусстве существенных изменений в экономической, социальной и духовной деятельности общества. Тема труда часто решалась отвлеченно, в отрыве от современных жизненных процессов. Недостаточно внедрялись в широкую практику достижения декоративно-прикладного искусства, в результате чего в нем усилилась тяга к станковизму. Важную роль в позитивном решении этих проблем сыграли контакты Союза художников с промышленными предприятиями, с Союзом рыболовецких колхозов, с отдельными районами республики, систематически имевшие место в 70-х годах и способствовавшие изучению мастерами искусства трудовой жизни народа. Это было подчеркнуто IX съездом художников (1977).

Стремительно растут молодые творческие силы. Состав Союза художников за десятилетие сильно увеличился (в 1977 — 639 членов Союза и 120 членов мо-

лодежного объединения при Союзе художников). Количество выставок выросло до 300 в год. Расширились и укрепились связи с творческими коллективами других братских республик, латышские художники различных видов искусств стали участниками многих всесоюзных и зарубежных выставок и лауреатами различных премий.

Ведущая роль в искусстве республики по-прежнему принадлежит живописи, наиболее полно, по сравнению с другими видами искусства, охватывающей жизненные явления и активно решающей актуальные творческие проблемы, поставленные перед искусством развитого социалистического общества. Рубеж 50-х и 60-х годов латышская живопись переступает, утвердив новую концепцию монументальности тематической картины. Ее дальнейшее развитие протекает по двум параллельным руслам: современной и исторической тематики. При этом картины на современную тему модифицируются быстрее, приобретая различные новые образные и композиционные интонации, в то время как произведения на историко-революционную тему устойчивее сохраняют близость к «суровому стилю». Большинство живописцев, начавших свой творческий путь во второй половине и в конце 50-х годов, становятся мастерами тематической картины: их равно привлекает как современная, так и историко-революционная тема.

Многогранность и постоянная смена творческих задач характеризуют творчество одного из видных живописцев Латвии Э. Илтнера. В его картинах 60-х годов художественная обобщенность образов сочетается с их социальной конкретностью. Так, широкий охват темы труда в картине «Твердые руки» (1962) воплощен в изображении бригады знатного сталевара лиепайского завода «Красный металлург» В. Саулескална. Это делает более убедительной и ее монументальность. Во второй половине 60-х годов облик современника в творчестве Илтнера начинает утрачивать черты героичности. Идет процесс поисков большей многогранности образа, его человеческой сути. В живописи Илтнера это отражается в теме коллективной общности людей («Парни одной лодки», «Новогодняя ночь»), а также в растущей лиричности образов, их





1. Э. Илтнер. Дорога домой. 1975

непосредственной и ассоциативной связи с окружающей средой («Рожь цветет», «Все корабли в море», «Крик коростеля»). Все больше художник в своих композициях отводит места изображению природы, стремится к философским обобщениям. Акцентируется созерцание, размышление, сопоставление («Рыбаки Колкасага»). Сюжет обретает черты метафоричности. Порой это влечет за собой нарочитую статичность образа, упрощенную аллегоричность или декоративность («Земля и море», «Рижские башни»). Однако острота художественного мышления, умение ставить перед собой ясную методологическую цель в 70-х годах приводят Илтнера к глубокому образному синтезу в отражении процессов народной жизни. Картина «Сторона родная» (1972) повествует о вечных человеческих ценностях — красоте труда, любви к родной земле, эстафете поколений. Эта картина обращает на себя внимание уравниванием ритмического строя, новыми качествами колорита, построенного на утонченных полутонах. В середине и второй половине 70-х годов современная тема в творчестве Илтнера получает иной аспект. Он обращается к изображению

нового села, и его картины с отражением индустриальных процессов сельского труда снова приобретают динамику, контрастность выражения («Поля Латвии», «Пахари»). Рождаются новые типические черты современного сельского труженика, в образе которого начинают преобладать молодость, подвижность, прозрачная легкость светлых декоративных тонов («Дорога домой», 1975, *илл. 1*). В живописи Илтнера более значительную роль приобретает рисунок, меняется манера письма — мазок становится почти незаметным, идут интенсивные поиски в области цвета. Все это находит отражение в портретах, натюрмортах, пейзажах мастера. Илтнером создано и несколько картин на историко-революционную тему («Бессмертные», «Накануне», «В. И. Ленин. Весна»), воплощающих героико-романтическое начало.

Жанровая многосторонность характеризует работы одного из ведущих современных живописцев Латвии И. Зариня. Равное внимание художника как к современной, так и к историко-революционной теме обнаруживается уже в его первых произведениях. Однако в 60-е годы на первый план выдвигается современная





2. И. Заринь. Речь. Центральная часть триптиха «Солдаты Революции». 1965

тема. Художник отражает трудовую деятельность людей, постоянно изменяющую облик жизни и природы. Центральным произведением этого периода стала картина «У нас уже стропила» (1960), в которой художник стремится к глубокой внутренней содержательности. Об этом говорит психологически выразительная характеристика спокойно беседующих героев картины, единство между людьми и пейзажем, несущим черты преобразующей деятельности человека. Современная тема по-иному звучит в 70-х годах, когда

жанровые композиции Зариня, всегда сохраняющего приверженность к сюжетности, отражают и некоторые новые тенденции, свойственные латышской тематической картине 70-х годов: метафоричность, «монтажность» композиции. Эти качества Заринь развивает в звонкой по колориту картине «Посадим сады». Они намечены и в триптихе «Зрелость» (1972—1973). В центральной части приглашение к праздничному столу является лишь поводом для показа цветущей жизни родины, а боковые части — «Зимнее утро» и





3. Я. Паулюк. Пусть всегда будет солнце. 1967

«Хлеб» («Осень») в своей сюжетной конкретности и живописной цельности несут символику и выражают внутреннюю связь современности с традициями латышской жанровой живописи.

Историко-революционная тема, в основном связанная с образами Латышских красных стрелков, в творчестве Зариня отличается широким эмоционально-психологическим диапазоном. Наибольшую популярность в серии картин о красных стрелках получил триптих «Солдаты революции» (1962—1965). Его центральная часть «Речь» (илл. 2) изображает группу бойцов, слушающих перед отправлением в бой обращенную к ним речь. В этой простой сцене художник убедительно передает мужество и ясность цели героев. Историческое место латышских стрелков конкретизируется в боковых частях триптиха («Кремлевский курьер», «На посту»). Триптих исполнен в темпераментной живописной манере, не снижающей роль рисунка, и отмечен умелым соединением тональности с цветовой декоративностью. В последующих полотнах на историко-революционную тему («Песня», «В метель», «Легенда», «Тишина») декоративное звучание образов усиливается, сближая иногда картину с монументальной росписью. Одновременно становится выразительней эмоциональное начало картин то с драма-

тическим, то с лирическим содержанием. К 60-й годовщине Октября Зариня написал большую картину «Уходя на войну» («За Советскую власть», 1977), композиция которой как бы образует триптих. Прощание с близкими уходящих на фронт, с одной стороны, и отряд удаляющихся солдат, с другой, расширяющаяся вглубь перспектива углового дома, разделяющего эти две группы, выдвигает на центральное место образ солдата, символизирующего вечного стража революции.

Творческий диапазон Зариня охватывает и жанры портрета, пейзажа, натюрморта. Он является одним из видных представителей латышской акварели, часто работает в технике пастели и темперы, в которой им созданы такие произведения, как портрет В. И. Ленина (1969) и «Мой мастер» (портрет профессора Э. Калныня, 1976).

Образы Латышских красных стрелков занимают видное место в творчестве П. Постажа, Я. Земитиса, Э. Грубе и других живописцев, одновременно уделяющих внимание и современной теме. Каждый из них, передавая свое представление о революционном прошлом, приближает его к нам через идеи верности революции, героизма и самоотверженности. Очень поэтично это воплотилось в образах Грубе, который и со-





4. Д. Скулме. Хлеб на дорогу. 1967

временную тему решает в аспекте вечных ценностей человечества («Мать», «Хлеб»). В его произведениях главную образную роль всегда играет колорит. Серые, прозрачные тона триптиха «Под знаменем» (1975), создающие образы, как будто окутанные туманом, производят впечатление сказочности. В 70-х годах такое отношение к историко-революционной теме становится типичным. Особую окраску историко-революционная и военно-патриотическая темы получают в творчестве художников — участников Великой Отечественной войны (В. Козин, Ю. Циркунов и др.).

Латышская живопись 60-х — 70-х годов богата яркими творческими индивидуальностями. Одной из них является Я. Паулюк, экспрессивная живопись которого дала острые творческие импульсы многим художникам. Наряду с современной темой («Пусть всегда будет солнце», 1967, *илл. 3*) его увлекает тема историческая (монументальное полотно «Завод «Проводник» в Риге. 1905 год», 1950—1977).

Есть художники, в творчестве которых историческая тема настолько тесно переплетена с современной, что их отделить очень трудно. Порой это связано с активной переработкой классических традиций. Так, в декоративной приподнятости живописи Д. Скулме отражается освоение традиций народно-прикладного, древнерусского и зарубежного классического искусства. Обращаясь к различным материалам и техникам, работая в станковой и монументальной живописи, Скулме создала своеобразный стиль, главным признаком которого является синтез различных образно-пластических начал. Содержание ее произведений прежде всего связано с утверждением народно-творческой основы жизни (триптих «Песне нынче день великий», 1965; «Радуга»). Вместе с тем образы Скулме несут в себе драматическое содержание, часто включают фольклорные мотивы в героическую тему. Художница изображает сцены прощания стрелков с близкими, короткие встречи на военных дорогах с теплом домаш-





5. Б. Баумане. Капитан дальнего плавания Бондаренко со своими парнями. 1972

него очага. Картины «Хлеб на дорогу» (1967, *илл. 4*) и «У колодца» решают историческую тему в бытовом сюжете, который уже сам по себе имеет фольклорные корни. Именно эту сторону содержания поддерживают линейный и цветовой ритмы, декоративная обобщенность формы, делающие картины похожими на красочные витражи, выявляющие их народно-песенный строй и глубокий этический смысл.

Однако фольклорность мотивов нередко уводит художницу от основных задач станковой картины, деформация сужает возможности выражения богатства содержания. В 70-х годах начинаются поиски более непосредственного утверждения современной темы («Происхождение», «Порог»). Расширение тематики сопровождается обогащением формальной структуры живописи Скулме. В ряде произведений этих лет художница усиливает внимание к пластической выразительности рисунка. Наряду с открытой цветистостью живописного языка появляются тонкие переходы сближенных тонов, создающих общую сероватую гамму,



6. К. Мелбарздис. Взморье. 1961

на фоне которой выделяется белая паутинка рисунка. Обычно в такой манере исполняются композиции, посвященные теме семьи, материнства. Но среди произведений этого типа можно увидеть и глубоко трагическую «Вьетнамскую мать» (1971). Расширению и утончению палитры Скулме способствует работа в акварели, где ее привлекают родственные со станковой картиной мотивы.

В творчестве ряда художников современная тема более непосредственно связана с формами бытового жанра. Б. Берзинь как мастер жанровой картины наиболее ярко раскрывается в 60-х годах. Он обращается к сюжетам из современной жизни. В картине «Обед в колхозе» (1964, *илл. 7*) композиционное и цветовое построение крепко связывает дальний план — широкие полосы весенних полей за распахнутым окном — с ближним, интерьерным. Уравновешенность основных масс, коричневая цветовая гамма, оживленная холодным освещением, сливаются в общую гармонию эмоционального строя картины. Жизненной силой дышит картина «Осенний праздник» (1965), отмеченная крепкой пластикой рисунка, цветовой насыщенностью, компактностью композиции. Во второй половине 60-х годов, резко меняя манеру письма, Берзинь создает ряд значительных полотен о жизни и труде рыбаков. Эта тема привлекает его еще с начала десятилетия. Но цикл картин «В рыбацком поселке», «Рыбачья гавань», «Смолят лодку» отличается поисками новых живописных средств. Берзинь сильно активизирует фактуру, применяет цветовые контрасты, вводит декоративные приемы в рисунке. Строя картину на тяжелых, лапидарных формах, художник объединяет фигуры и пейзаж, добиваясь их внутреннего единства. Он трактует труд рыбаков как героический. В 70-х годах в творчестве Берзиня заметное место начинает занимать натюрморт, отчасти — портрет и пейзаж.

Б. Баумане, разрабатывающую в своей живописи бытовые темы, близкие произведениям Б. Берзиня, называют художником сильных чувств. Устойчивые процессы в жизни поколений отражены в ее обширном цикле картин «Свадьба в Латгалии» (1965—1968) с изображением богато накрытых столов, духового оркестра, танцующей молодежи и наблюдающими за ними или беседующими стариками. Живопись Баумане, цветистая и сильно высветленная, отражает здоровый народный быт. Несмотря на кажущуюся легкость и прозрачность живописной манеры художницы, ее фигуры полны материальности и земной силы. Это особенно ощутимо в картине «Отдых на сенокосе» (1968). В творчестве Баумане значительное место занимает портрет. Бытовой характер портрета особенно наглядно раскрывается в таких ее произведениях, как «Старый рыбак», «Капитан дальнего плавания Бондаренко со своими парнями» (*илл. 5*), «Жены рыбаков» (все — 1972). Художница уделяет большое внимание темам искусства и спорта («Артисты Х. Романова и Г. Яковлев в пьесе «Лилиом» и др.).

В. Озола с этой группой художников связывает близость мироощущения, приверженность к теме единства человека и природы. Озол обычно изображает труд людей среди природы («В саду», «Новый сад», «Перед стартом», «Зимний лов», «Богатый урожай»), при этом пейзаж у него не только место, где человек проявляет свою деятельность, но и образ, утверждающий





7. Б. Берзинь. Обед в колхозе. 1964

гармоническое мировосприятие человека, его неразрывную связь с землей. Особенно поэтично эта тема раскрывается в излюбленном художником мотиве сбора яблок. В картине «Урожай» (1972, *илл. 9*) в центре — полукруг из четырех женских фигур, а за ним — такой же полукруг яблонь. Все это сконцентрировано вокруг большой груды золотистых плодов на переднем плане, и кажется, что яблоки, размещенные группами по всему холсту, излучают свет, который наполняет и объединяет все планы, смягчая цветистость женских одежд. Другой подход к пейзажной части композиции в картине «Хлеб». Как и в сюжетном портрете «Полевод В. Бирзгале», здесь подчеркнуто главенство человека. В ряде произведений бытовая тема соседствует с метафорической образностью, напоминая некоторые черты латышской живописи 20-х и 30-х годов.

Традиционную тематику жанровой картины продолжают развивать многие художники среднего и младшего поколения. Тема сельской жизни близка И. Вецозолу («На весенних работах», «Ноябрь», «Урожайное лето»), который обращает свое внимание то на деятельность человека, то на красоту и щедрость

земли. Приметы сельского быта всегда присутствуют в его произведениях 70-х годов на тему партизанской борьбы в годы Великой Отечественной войны («Военная зима», «Суровая зима»). Верен теме жизни и труда рыбаков Я. Осис. Своеобразное, приближенное к групповому портрету решение картины «Мы» (1964) выражает идею единства и силы трудового коллектива. В произведениях художников молодого поколения — Г. Гривы («Праздник в рыбацком колхозе», «Ремонт дороги»), Р. Музиса («Море отдыхает»), К. Добрайса («Осенью», «Полет»), Ю. Звирбулиса (триптих «Трудовой день на острове») — расширяется и преобразовывается тематическая художественная ткань бытового жанра. В большинстве случаев выражение получают две параллельные тенденции: образная ассоциативность и декоративность художественных средств.

Эти тенденции особенно ярко выразились в творчестве Г. Митревица. Обращаясь к современной теме, он часто наделяет образы многозначительным подтекстом («Сыновья», 1967). На переднем плане, на фоне широкого поля стоят два старика. Они принесли обед и пришли посмотреть, как на этом бескрайнем поле работают их сыновья, тракторы которых видны вдали.





8. У. Земзарис. Старые рыбаки залива. 1967

И кажется, что не только огромность пашни разделяет эти два поколения, но главным образом различие между современностью и традиционными устоями сельской жизни. Непосредственное сопоставление далекого прошлого и современной эпохи научно-технической революции мы видим в диалогии «Колдун» и «Быстрее звука» (1971). Острота образного мышления и художественной формы, новизна тематики свойственны полотнам А. Станкевича («Год 1967», «Дверь», «Ученые», «Тоннель»). В этих и других работах мы видим стремление преодолеть традиционные рамки жанров.

Среди активных создателей латышской тематической картины и портрета видное место занимает Р. Валнере. Ее излюбленная тематика, где мы часто встречаем мотивы материнства («Женщины с ребенком», 1961), возвышенные гуманистические идеалы



9. В. Озол. Урожай. 1972

связывают художницу с классическим наследием. Близость к образной гармоничности и живописной культуре раннего Возрождения впервые проявляется в некоторых композициях ее семейных мотивов («Мать с ребенком», «Семейный портрет»). Программную разработку это получает в картине «Песня молодости» (1965). Лирико-романтический характер образов, элементы метафоричности, живописно-пластический ритм образуют прочный сплав индивидуального мироощущения художницы с общим представлением о светлых устремлениях юности и классической аллегоричностью. Еще ближе к Возрождению подводят картины итальянского цикла («Ассизи», 1970; «Флоренция», 1971). Ассоциативность, эмоциональное утверждение положительного идеала в портретно-конкретных образах, одухотворенность пластически-пространственного построения картины и ее колористического решения свидетельствуют о связи творческих поисков Валнере с общими тенденциями развития советской живописи 70-х годов. Тему моральной ответственности человека, взаимных связей поколений Валнере решает также в серии автобиографических картин («Память об отце», «Беспрерывность») и в композиционно-групповом портрете «Беседы о живописи» (1974, *илл. 10*). Многие произведения Валнере исполнены в технике пастели («Понте Веккьо», «Кровельщик А. Штейнберг», «Эдурд Калнынь»), приобретающей в последнее десятилетие популярность в латышской живописи. Валнере находит в ней способ соединения экспрессии рисунка, цвета и фактуры.

Исключительно в технике пастели работает Э. Калнениек, автор простых, незамысловатых бытовых композиций, портретов и натюрмортов. Близкий Валнере по своему тяготению к классике («Мать и дитя», «Автопортрет», 1973) и гармоническому мировосприятию («Аллегория осени») Калнениек в своих пастельных композициях раскрывает красоту и значительность повседневности («Молодежь на берегу Лиелупе», «В библиотеке», цикл «Времена года»).

Связь тематической картины и портрета отражается в творчестве М. Табаки. Некоторые ее произведения 70-х годов («Утро в лесу», «Женщины», «Событие») построены как сюжетные полотна, содержание которых, однако, заключается главным образом в портретно-индивидуальных характеристиках. Большинство произведений художницы представляют портреты конкретных людей («Алексис», «Врач Л. Браке и медсестра Лейма», «Рихард Зорге»). Многие портретные композиции широко раскрывают окружающую среду, многоплановость ситуаций («Домашняя жизнь Витаута», 1973; «А. Коллонтай в 1926 году в Мексике»).

Преимущественно в жанре портрета работает У. Земзарис. Тематика его полотен очень обширна: труженики моря и села, художники и писатели, члены семьи художника. Иногда в одном полотне соединяются люди разных поколений («Герой Социалистического Труда капитан Х. Лидак с отцом Мартинем и сыном Эйнарсом», 1965). Люди труда чаще всего изображаются в типичной для них среде. Так, двойной портрет работниц Дунтской рыбокоптильни З. Румпе и М. Норите, рыбак А. Капа даны на фоне широкого морского пейзажа, портреты доярки В. Грасе, полевода А. Розе — на фоне сельского пейзажа. Одним из лучших произведений Земзариса является групповой портрет

«Старые рыбаки залива» (1967, *илл. 8*). Фрагментарность композиции, заостренность характеристик старых «морских волков», мощная цветовая лепка — характерные черты живописной манеры Земзариса. В подобном образном ключе, но в более теплой гамме написан «Старик с трубкой». Экспрессивность и глубокая народность присущи многочисленным вариантам портрета старого скульптора, резчика по дереву А. Берниека. Психологизм портрета живописца Я. Паулюки (1975) передает глубокую драматичность модели. Сильная сторона дарования Земзариса часто раскрывается в теме материнства («Беспокойная ночь», «Мать с ребенком» и др.).

Портрет составлял главное содержание кратковременной, но яркой творческой деятельности Г. Струпулиса. Аналитический характер его живописи наглядно выступает в портрете В. И. Ленина (1970).

Основу творчества многих живописцев составляют пейзаж и натюрморт. «Чистыми» пейзажистами остались старейшие художники, посвятившие этому жанру всю свою творческую жизнь. При этом у некоторых из них в 70-е годы возникает интерес и к другим жанрам. Так, К. Убан, продолжая писать свои излюбленные мотивы («Река Персе», «Вечер у реки»), в которых отражены переходные состояния природы, в 70-х годах систематически обращается к портрету («Портрет Л. У.», портрет народного артиста Латвийской ССР режиссера Я. Зариня), выявляя внутреннюю связь образа с моделью, наделяя его своим спокойным, гармоническим отношением к миру.

Богатые пейзажные традиции латышской живописи прочно утвердились в творчестве Э. Калныня. Его живопись больше, чем других пейзажистов, связана с определенной тематикой. Обычно это морской спорт («Круто к ветру!», «На дистанции», «Регата», *илл. 13*). Содержательная значительность и высокие живописные достоинства работ Калныня, в частности полотна «Шторм в Балтийском море» (1970), характеризуют его как одного из лучших маринистов нашего времени. В монументальной картине «На берегах Балтики» (1972), изображая группу всадников на берегу, мастер как бы соединяет два начала прекрасного: величавость моря и движение жизни.

Оставаясь «поэтом серых тонов», «певцом серебристых вод», В. Калнрозе повышает динамику своей живописной манеры, декоративную остроту рисунка («На берегу реки Мемеле», «Даугава в серый день», *илл. 12*, обе — 1962; «У озера», «Рига», «Осень на Гауе», 1973).

Л. Свемп в последние годы жизни продолжал создавать и пейзажи и натюрморты, повышая активность чистых и звонких цветовых плоскостей в натюрморте («Натюрморт с цветами и книгами», 1970) и динамичность изображения в пейзаже. Особенно часто он обращается к панораме Риги («Рига», 1966; «Даугава у Риги», 1972). Акцентируя эффекты освещения, художник добивается монументально-напряженного, даже драматичного образа города.

Сходные мотивы изображают в своих пейзажных композициях Р. Пиннис и Х. Силинь. Их живопись отличается повышенной экспрессией, отражающей главным образом субъективное отношение художника к природе. Иногда это уводит от непосредственного ощущения самой природы в сторону слишком большого



10. Р. Валнере. Беседы о живописи. 1974

увлечения формальными задачами. Есть мастера пейзажа, например К. Вейтнер, Г. Донцов, живопись которых восходит к образной системе импрессионизма. Некоторые их пейзажи построены на ясной сюжетной основе. Богатая шкала настроения отличает реалистические пейзажи К. Мелбарздиса (*илл. 6*).

Своеобразны пути развития живописи Х. Клебаха, которого привлекает индустриальный и городской пейзаж. В первой половине 60-х годов он часто пишет Старую Ригу, перерезая ее вековой ритм подъемными кранами и каркасами новостроек («Рига меняет лицо»). Изображая городскую окраину зимой («Огре»), ночной вид гигантского индустриального комплекса («Ночной пейзаж»), Клебах передает своеобразную романтику в своих графично-живописных картинах. Во второй половине 60-х годов в городских пейзажах художник акцентирует цветные и линейные ритмы («Композиция», «Рига»), в 70-х годах в его живописи появляется тема Сибири, Дальнего Востока. Он увлечен мотивами гигантского строительства, суровым и монументальным образом земли, которую часто показывает с птичьего полета. Все это соответствует романтическому представлению худож-





11. Л. Эндзелина. Мед. 1973

ника о величии нашей страны, о делах человека на земле («Сибирь», «Енисей», «Залив», «Беспокойный берег», «На дальнем севере», 1976).

Большое внимание городскому пейзажу уделяет Л. Мурниека. Это художник очень определенной декоративной стилистики, которой подчинены также его портреты и натюрморты. Декоративно-условное восприятие природы приводит Мурниека к общему пониманию красоты и ритма жизни: обычно это пронизанный светом пейзаж со стаффажем и графическим ритмом силуэтов оголенных деревьев («Солнечный день», «Пейзаж с солнцем», «Сельский пейзаж с солнцем», триптих «Мой город», «Рига», «Вечернее солнце»). Идеино-тематическая направленность пейзажей и натюрмортов, где часто как лейтмотив изображается солнце, выражается в стремлении Мурниека создать синтез этих двух жанров на основе сюжетного замысла (триптих «Слава труду», 1975). Стилизация художественной формы приводит иногда художника к грани схематизма, который он старается преодолеть



12. В. Калнрозе. Даугава в серый день. 1962

(или оправдать) обращением к поэтическим сравнениям различного эмоционального содержания («Деревья с красным солнцем», «Сказание»).

Возрастающая декоративность латышской пейзажной живописи в 60-х — 70-х годах получает еще один аспект: подражание классике, создающее впечатление скрупулезного изучения природы. Однако непосредственность формы таких пейзажей выражает другое, символическое содержание. Таковы произведения Б. Василевского и некоторых других художников младших поколений.

Натюрморт 60-х — 70-х годов делится на три основные группы. Во-первых, это традиционный в латышском искусстве живописный натюрморт, обычно изображающий цветы, фрукты, овощи, дичь, рыбу, кухонную утварь и т. п. Главное в нем — аромат красивой живописи и поэтизации будней. Такие натюрморты систематически пишет Н. Брейкш («Натюрморт. Хлеб, кувшин, помидоры», «Натюрморт с медом», «Камбала с угрем», «Натюрморт с ржаным хлебом», 1971). Нечто родственное мы видим в натюрмортах Ю. Вилюмайниса. Особую душевную атмосферу его образы приобретают благодаря единству натюрморта с окружающей средой и теплоте темной цветовой гаммы («Утренний улов», «В амбаре», «Хлеб», «Бобы с корзиной», «Мед», «Морские угри»).

Другую группу натюрморта характеризует философская направленность, метафорическое сопоставление форм, стремление выявить посредством предметного мира основные устои жизни, ее непреходящие ценности. Таковы, в частности, работы Л. Эндзелины. Ее «Натюрморт с хлебом» или «Натюрморт с хлебом и луком» (1973) настолько монументализируют предмет, что он становится символом человеческого бытия. Натюрморт «Мед» (илл. 11) таит в себе горение долгого и солнечного лета, а «Натюрморт с яйцом», «Куклы» или натюрморт «Гвозди и раковины» поражают не только смелым соединением казалось бы несоединяемых предметов, но и рожают необходимость искать между ними скрытую связь.

К третьей группе можно отнести натюрморты с широкой сюжетной повествовательностью. Иногда они посвящены жизни отдельного человека (например, «Дедушкин натюрморт» Я. Анманиса, 1967). Наиболее систематично в этом направлении работает О. Абол («Натюрморт с бюстом композитора Э. Дарзиня», «Война окончена»). Он любит изображать предметы современного быта («Эспрессо», 1965), но идеал красоты нередко связан у него с искусством древних культур («Античный мотив»). Особое место в творчестве Абола занимают натюрморты критического содержания (серия «Антибидермейер», 70-е гг.), осуждающие культ вещей.

В 60-х — 70-х годах возрастает значение акварельной живописи. Акварелисты главным образом работают в пейзаже и натюрморте, но благодаря развитой метафоричности вкладывают во многие произведения весьма широкое содержание. Здесь и лирически-поэтическое видение природы К. Сунынем, и исторические и литературные реминисценции К. Фридрихсона, и рациональные, иногда принимающие романтическую окраску размышления Р. Бема над жизнью настоящего и прошлого. Ярko раскрывается тематическая широта видов Старой Риги в акварелях Я. Бректе, мону-





13. Э. Калнынь. Регата. 1973

ментально-лиричных пейзажей Земгале Э. Юркелиса, размах строительства БАМа, КамАЗа — в произведениях Л. Купциса и В. Шелкова. Работы некоторых акварелистов по своей образной и живописной выразительности приобретают подлинно монументальный характер. Таковы пейзажи А. Мегниса, изображающие то мотивы Курземе с древними крестьянскими постройками, то мощные хребты Кавказских гор. Жанровые акварели Н. Петрашкевича демонстрируют сближение акварели с живописью маслом. Портрет, натюрморт, обнаженная натура, литературные мотивы в произведениях А. Звирбуле, Е. Спрингиса, Э. Цесниека, Э. Романа, Ю. Звирбулиса, Я. Анманиса и других художников дополняют богатую и разнообразную картину латышской акварельной живописи, раскрывающей глубокую поэзию мира.

Латышская сценография 60-х — 70-х годов переживает интенсивный процесс развития. Ее характеризуют стилистическое многообразие, широта выразительных средств, смелое использование театральной условности, динамика. Большое значение в развитии этих черт имело творчество М. Китаева, до 1973 года работавшего в Театре юного зрителя Латвийской ССР. Он один из первых выдвинул принцип единой установки, выявил поэтическую суть среды, заострил художественную выразительность различных натуральных форм. Особенно высоких художественных результатов Китаев достиг в постановках русской и советской классики («Красные дьяволята» П. Бляхина; «Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского, «Последние» М. Горького, «Лейтенант Шмидт» В. Долгого). Так, в спектакле «Последние» (1967) аксессуары, лишённые





14. А. Фрейберг. Эскиз декорации к пьесе «Мольер» М. Булгакова. 1978

непосредственной функциональности, становятся предметами-метафорами, которые своей кажущейся ненужностью помогают выразить тление жизни, изображенной на сцене.

Новые тенденции развития сценографии получают размах и индивидуальное разнообразие с приходом в драматические театры республики группы талантливых молодых художников. Г. Земгал, работающий в Театре драмы Латвийской ССР, находит новые формы для самого разнообразного репертуара. Иногда художник выявляет среду чисто живописными приемами («Лето в Ноане» Я. Ивашкевича; «Значит, живу» К. Сая), в ряде монументальных постановок прибегает к широкой гамме выразительных средств («Поднятая целина» М. Шолохова; «Жанна д'Арк»



15. А. Лапинь. Эскиз декорации к опере «Банюта» А. Калныня. 1968

А. Упита; «Бескрылые птицы», «Пятиэтажный город» В. Лациса, 1970), иногда в его работах главным элементом является конструктивность и фактура материала, из которого построена сценическая среда («Вей, ветерок!» Я. Райниса, 1968; «Сладкоголосая птица юности» Т. Уильямса; «На грани веков» А. Упита, 1977).

Мастером конструктивно-образного решения сценического пространства стал А. Фрейберг, работавший в разных театрах страны. Талант Фрейберга особенно ярко раскрылся в исторической теме и в постановках мировой классики («Генрих IV», «Ричард III» В. Шекспира; «Легенда о Каупо» А. Гейкина; «Борис Годунов» А. Пушкина; «Мольер» М. Булгакова). Одним из характерных примеров его сценического решения является оформление спектакля «Мольер» М. Булгакова (илл. 14). Единая установка сделана с таким расчетом, чтобы можно было быстро менять картины и чтобы создавалось пространство для игры актеров на нескольких уровнях. Фрейбергу принадлежат интересные решения театрального костюма. Остроумно используя самые различные материалы, сохраняя основные признаки исторического стиля, Фрейберг смело упрощает формы, делая их более выразительными. Иногда костюмы Фрейберга приобретают значение символа.

В 70-х годах успешно выступил молодой мастер И. Блумберг, в основном связавший свою деятельность с Художественным театром имени Я. Райниса Латвийской ССР. Его творчество отличается большой целеустремленностью в поисках единства действительно начала оформления и его символической формы («Жанна д'Арк» А. Упита; «Федра» Ж. Расина; «Бранд» Г. Ибсена). Сценические решения Блумберга всегда отличаются подвижностью, как бы играют вместе с актером, одновременно являясь символическим воплощением основной идеи спектакля. В сходном круге проблем работают художники: Рижского театра русской драмы Т. Швец, Театра кукол Латвийской ССР П. Шенхоф, молодой сценограф Ю. Димитер. Своеобразную школу театрального костюма в республике создала художница М. Спертале.

В музыкальных театрах Латвийской ССР, где сотрудничают такие видные сценографы, как А. Лапинь (илл. 15), Э. Вардаунис, Л. Меркманис, Б. Гоге, в основном продолжают развиваться живописные традиции латышской театральной декорации. У каждого из этих мастеров — свой, ярко выраженный индивидуальный стиль.

В латышской графике 60-х — 70-х годов стремительно развиваются эстамп, плакат, прикладная графика, новыми достижениями обогащается искусство книги.

Крупными мастерами графики стали Г. Кроллис и Д. Рожкалн.

Творчество Кроллиса многогранно. В основном он работает в эстампе и книжной графике. Через все его произведения красной нитью проходит возвышенно-поэтическое отношение к миру. Это определяет типичную для художника метафоричность образного мышления. Уже в первых своих линогравюрах (циклы «Поэма о Латвии», 1965; илл. 20; «Моя Рига», 1966 —

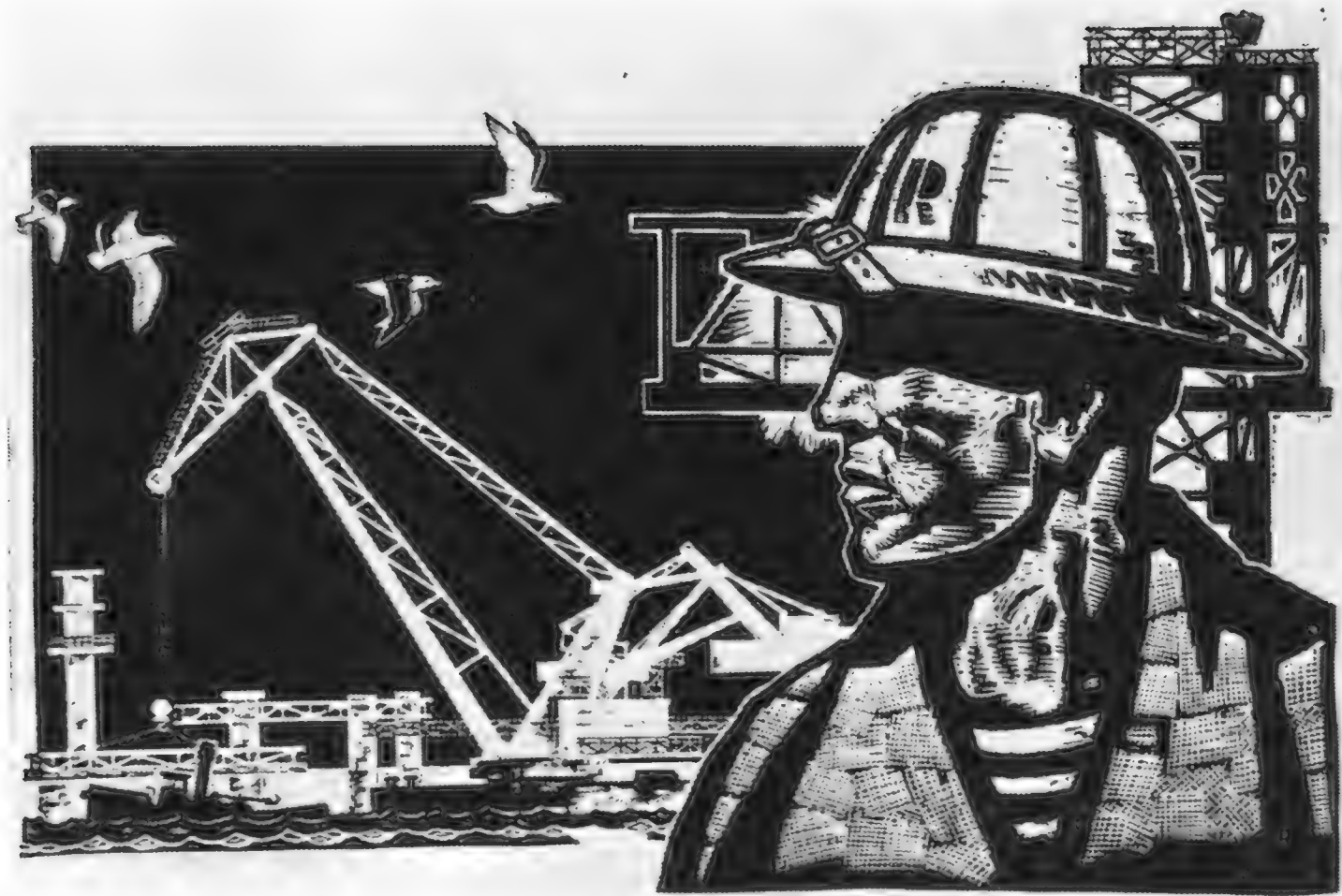
1967) Кроллис создает характерный «монтажный» строй композиции, где фигуры и среда несут одинаковую пластическую и смысловую нагрузку. Обращаясь к историко-революционной тематике, мастер активизирует контрастность пятна, усиливает выразительность плоскости («Лиепайская баллада», цикл «Начало», оба — 1967). В 70-е годы Кроллис, обогащая листы применением разных техник, обращает больше внимания на светотеневые отношения и пространственность формы (циклы «Посвящается Риге», «Посвящается республике»). В его рисунках и оформтах появляется утонченность, выразительность линии, которая выделяет красоту объемов на белом поле бумаги («Монголия. Пустыня Гоби»; цикл «Прикосновение лета», 1974—1978; триптих «Отзвуки вечности»).

Рожкална можно назвать самым характерным продолжателем традиций латышской гравюры 40-х — 50-х годов. С 1963 года он создал в технике линогравюры ряд циклов, среди которых «Симфония стали» (илл. 16), «Моя родная земля». Эти листы отличаются декоративно-плоскостным решением, контрастностью пятна. образу человека художник придает главенствующее значение, изображая его другими графическими средствами, чем остальную композицию. В дальнейшем в линогравюрах Рожкална возрастает значение декоративного линейного ритма. Современную тему он обычно решает в пейзажном жанре (циклы «Мой сегодняшний день», «...плюс электрификация», «Птицы»). Листы на историко-революционную тему (циклы «Рассказ латышского стрелка», 1968; два триптиха «Столетия острова Доле», 1968 и 1977) отличаются орнаментальной дробностью рисунка, объединяющего пейзаж с массой фигур и выделяющего белизну фона, что придает листам необходимую динамику.

Тематические циклы некоторых других графиков, работающих в линогравюре, при сравнительно большом разнообразии индивидуальных стилей, имеют много общего в тематике, в стремлении к контрастности художественного языка, к увеличенным размерам. Таковы, в частности, работы М. Витолина, Р. Скрубиса, З. Зузе, А. Муцениека, Э. Хениши.

В жанре портрета много работает Г. Васка. Ее серия образов рыбаков (Л. Лакшманиса, И. Сарапика, А. Рудбаха, 1967—1969) представляет собой листы, объединенные чертами монументальности. Их сближает и композиционный прием: мощные головы и суровость лиц рыбаков смягчены и оттенены мягкими ритмами пейзажа. В конце 60-х годов Васка начинает работу над новой серией, посвященной памяти ее фронтовых подруг (портреты снайпера Эрики Гайле, илл. 17, санинструктора Мирдзы Старостынь, врача Айны Дамберг, композиция «Пьета» и др.). Это преимущественно укрупненные силуэты голов на белом или черном нейтральном фоне. Каждый из образов исполнен в особой графической манере.

Перемены, происшедшие в эстампе второй половины 60-х годов, затронули и творчество старейших мастеров, работающих в более традиционных для латышской графики техниках — ксилографии и офорте. Мастера ксилографии П. Упитис и О. Абелите иногда обращаются к линогравюре, А. Юнкер начинает работать в технике сухой иглы. О новых тенденциях в твор-



16. Д. Рожкална. Лист из цикла «Симфония стали». 1963

честве этих мастеров говорит увлеченность лирико-романтическими мотивами, которые могут быть связаны с самой различной тематикой («Ураган», «1905 год. Старая Рига» О. Абелите; цикл П. Упитиса «Лирика», илл. 21). Упитис известен далеко за пределами республики и как автор многочисленных книжных знаков (экслибрисов). Верен ксилографии и М. Озолинь,



17. Г. Васка. Портрет снайпера Эрики Гайле. 1968





18. Ф. Паулюка. Портрет писательницы Р. Эзеры. 1973

создавший великолепный портрет народного поэта Я. Райниса (1965).

Среди старейших мастеров латышского эстампа активную творческую деятельность в 60-х и отчасти в 70-х годах продолжили офортисы А. Апинис и З. Талберга. Офорты Апиниса, созданные на пейзажной основе, выражают внимание художника к современной теме, к преобразующему труду советских людей (цикл «Курземе», 1972). Язык произведений Апиниса по-прежнему тонко живописен, эмоционально насыщен. Талберга, изображая в основном городской пейзаж («Улица Калею», «Талсы», «Рига»), также старается отразить в нем приметы времени. Ее офорты выразительны своей подвижной линией и живописной фактурой. В духе классических традиций офорта работает К. Цирулис: виды Старой Риги напоминают старинные гравюры паутиной тонких линий, кулисностью и перспективностью композиционного построения. Виртуозность линии, ее эмоциональная насыщенность приобретают большую выразительность в портретных работах художника («На концерте», 1977).

Латышский офорт отличается большим разнообразием индивидуальных стилей. Часто применяется типичная для искусства 70-х годов «монтажность» ком-

позиции — условное сближение времени и пространства или сопоставление различных явлений, рождающих ассоциативные связи. Острой публицистичностью, обращением к большим темам современности отмечены цветные офорты А. Дембо и И. Хелмута. Тематические циклы Дембо «Сааремаа», «Юность отцов», «Анно 1918», «Пятидесятая весна», «Латвия. Солнечный путь» посвящены труду и революционной борьбе разных поколений. В образе Риги, к которому часто обращается Дембо, соединено прошлое, настоящее и будущее; часто художник изображает связь человека с землей, морем. Сложный духовный мир современника, его сила и красота отражены в цикле «Человек и космос» (1977). Офорты Дембо нередко обогащает цвет, усиливающий романтическое звучание этих работ. Хелмут — художник более рационального склада. Современная тема, занимающая ведущее место в его творчестве, интерпретируется прежде всего как тема научно-технического прогресса («Сталь», циклы «Современные ритмы», «Космонавты»). Его монтажные композиции вмещают египетские пирамиды и современную космонавтику, готические и барочные шпили Старой Риги и парящие над ними вертолеты и искусственные спутники Земли. В ряде произведений Хелмут более непосредственно обращается к образу человека («1905 год», цикл «Прямота», по мотивам поэзии В. Брутане, 1972).

Обращение графиков к мотивам современной поэзии, к литературным или музыкальным реминисценциям и научно-фантастической теме стало весьма распространенным в 70-х годах. Примером может служить творчество М. Рикмане («Офорт памяти Э. Дарзиня», «Офорт памяти первого переводчика «Божественной комедии» Данте Е. Масена», «По мотивам Бредбери», «Посвящение Герману Гессе») и М. Муйжуле («Эпифаний», по мотивам поэзии И. Зиедониса). Большое место в цветных работах Муйжуле занимает образ женщины, который она то прямо, то символично связывает с самой разнообразной тематикой (циклы «Рост», «Рижские витражи», офорты «Птицы юности», «Гобелен. Народные мастера»). По своему поэтическому мировосприятию двум упомянутым художникам близка Л. Зикмане, утонченная офортная графика которой обращена к проблемам внутреннего мира человека и его связей с жизненными ритмами природы («Весна», цикл «Осень в Латвии»). Серебристые листы Зикмане, покрытые тонкой орнаментикой рисунка, создают богатые метафоричные ассоциации («Гротеск», «Запах яблок», из цикла «Осень в Латвии»).

Экспрессивная графика А. Никитина охватывает портрет, тематические композиции, натюрморт. Никитин любит изображать динамику драматических событий («Им нужен мир»), трудовых процессов (цикл «Латышские рыбаки в Атлантике»), ритмы промышленных форм (цикл «Рижский вагоностроительный завод»). В портретах, выполненных обычно в технике литографии, художник развивает экспрессию рисунка, используя как светотеневую моделировку, так и графически-резкую штриховку (портреты художников Г. Кирке, Г. Смелтера, композитора Р. Паулса и др.). Изображая людей творческих профессий, Никитин подчеркивает в них напряженный процесс мышления, состояние внутренних противоречий.





19. Б. Анцане. Субате. 1974

В 70-х годах все больше художников начинают обращаться и к технике литографии. Издавна в этой технике работает Э. Андерсон, для творчества которого характерны большие листы, посвященные созидательному труду (цикл «БАМ», 1976). Стилистически его литографии сходны с линогравюрой. Тема труда увлекает также П. Душкина, прежде работавшего преимущественно в офорте. На его строго геометризованных цветных литографиях изображены растущие новостройки (цикл «Конструкции», 1976). Среди художников младшего поколения особое внимание привлекает М. Драгуне, раскрывающая специфическую красоту черно-белых литографий. Манеру художницы определяет интенсивное ощущение движения, переходных состояний («Птицы», «Качели», «Возможная цивилизация», «После бури», 1975). Движения души, мыслей она умеет передать и в портрете («Портрет композитора Я. Витола»). Своеобразный почерк сформировался в литографиях Б. Анцане, особенно в ее натюрмортах. За внешней гармонией мы часто ощущаем какой-то вопрос, полный беспокойства («Натюрморт с птицей», «Субате», илл. 19). Духовный облик современного человека, его взаимоотношения с окружающим миром художница часто выражает в образах обнаженной натуры.

Художников, работающих в других техниках эстампа, в Латвии мало. Своеобразен стиль цинковых гравюр Д. Эзергайле. Природу и мотивы, связанные с

фольклорными представлениями, она вплетает в геометрический строй графического листа. И. Эльгурт работает в технике шелкографии, обращаясь к портрету и городскому пейзажу. Его портретам тружеников свойственна монументальность. Сравнительно небольшое место в станковой графике занимает рисунок как самостоятельное художественное произведение. Интересны рисунки гуашью А. Голтыкова, носящие острый публицистический характер. Их объединяет тема борьбы за мир против бесчеловечности войны (цикл «Кадры истории», «Люди, остановите смерть!», «Тревога», 1970); некоторые рисунки благодаря своим огромным размерам воспринимаются как панно.

Выделяются в станковой графике созданные углем портретные циклы Ф. Паулюки («Старые латышские стрелки», «Люди Закарпатья»). В 70-х годах художница обращается к пастели (портреты писательницы Р. Эзера, илл. 18; художника А. Германиса). Отличительным свойством портретов Паулюки является глубокое отражение внутреннего состояния человека, напряженности его духовной жизни.

В книжной графике усиливается внимание к произведениям современной поэзии и детской литературы, национальной и мировой классики. 60-е и 70-е годы — завершающий этап творческого пути старейших художников латышской советской книги: А. Апиниса и О. Абельте, которые создают ряд значительных произведений. Апинис снова проявляет себя как мастер





20. Г. Кроллис. Годы зрелости. Из цикла «Поэма о Латвии». 1965

книжного оформления и шрифта (поэма А. Блока «Соловьиный сад», 1960; сборники стихов Я. Райниса, 1965, Я. Грота, 1968—1971, Я. Судрабкална, 1969; сентенции М. Каудзите, 1973 и др.). Меткая, ненавязчивая орнаментика, ритмические завитки тонких линий, миниатюрные заставки, связанные с заглавными буквами, продуманность конструкции всех графических элементов книги, эмоционального строя сопровождают каждую работу Апиниса. В иллюстрациях, обычно исполненных тушью или карандашом, Апинис в тонкой, миниатюрной манере, напоминающей его офорты, изображал мотивы природы, соответствующие настроению и содержанию книги. В оформлении и с иллюстрациями Абелите в 60-х годах вышел ряд произведений мировой, советской и латышской классики (Ш. де Костер. «Тиль Уленшпигель», 1961; М. Горький. «Сказки об Италии», 1966; Я. Райнис. «Конец и начало», 1970). Сочные живописные гравюры на дереве передают романтически приподнятый, динамичный строй содержания этих книг. Образно-выразительны титульные листы, композиции инициалов и другие элементы оформления.

Большой вклад в латышскую книжную графику сделал С. Адамович (связанный также с Украиной), основное свое внимание уделявший художественной прозе. В поисках наиболее адекватной тексту графической формы он постоянно меняет технические приемы и манеру рисунка. Иллюстрациям Адамовича свойственна сюжетность, психологичность, а также острая

декоративность. Эти качества пронизывают все элементы книги и составляют основу ее стилистического единства, композиционную цельность (О. Кобылянская. «Земля»; Н. Гоголь. «Вечера на хуторе близ Диканьки»; Л. Толстой. «Кавказский пленник»; М. Шолохов. «Судьба человека», все — 60-х годов; Ф. Достоевский. «Белые ночи»; М. Стельмах. «Кровь людская — не водица»; М. Шолохов. «Они сражались за родину»; Н. Островский. «Как закалялась сталь», все — 70-х годов).

Книжная иллюстрация занимает видное место в многогранной творческой деятельности А. Станкевича. Иллюстрации отличаются стилистическим многообразием (О. Бальзак. «Неведомый шедевр»; Омар Хайям. «Рубай»; Лонг. «Дафнис и Хлоя»). Работая обычно гуашью, художник то цветом, то линией или светотеневой проработкой извлекает из этой техники богатые возможности образной выразительности, вплоть до иллюзии рельефа (Я. Райнис. «Сломанные сосны», 1972). Примечательно его заботливое отношение к архитектонике книги и всем ее графическим деталям. Среди произведений латышских писателей, над которыми работает Станкевич, особенно интересны издания поэзии философско-социальной направленности (Э. Веверис. «Сажайте розы в земле проклятой»).



21. П. Упитис. Ветер в деревьях. Из цикла «Лирика». 1970



В книжной графике выделяются монументальные издания классической литературы, в частности драматургии. Определенный стиль такой книги создал Г. Вилк, который преимущественно работает над изданиями пьес Я. Райниса («Играл я, плясал», 1965; «Илья Муромец», 1977). В репрезентативно-увеличенном размере с иллюстрациями Вилка издан и карело-финский эпос «Калевала» (1964). Этих же принципов придерживается К. Фридрихсон, работающий над серией изданий древнегреческой литературы (Гомер. «Илиада», «Одиссея»; Вергилий «Энеида»; сборник «Древнегреческая трагедия»). Иллюстрации Фридрихсона в основном носят станковый характер.

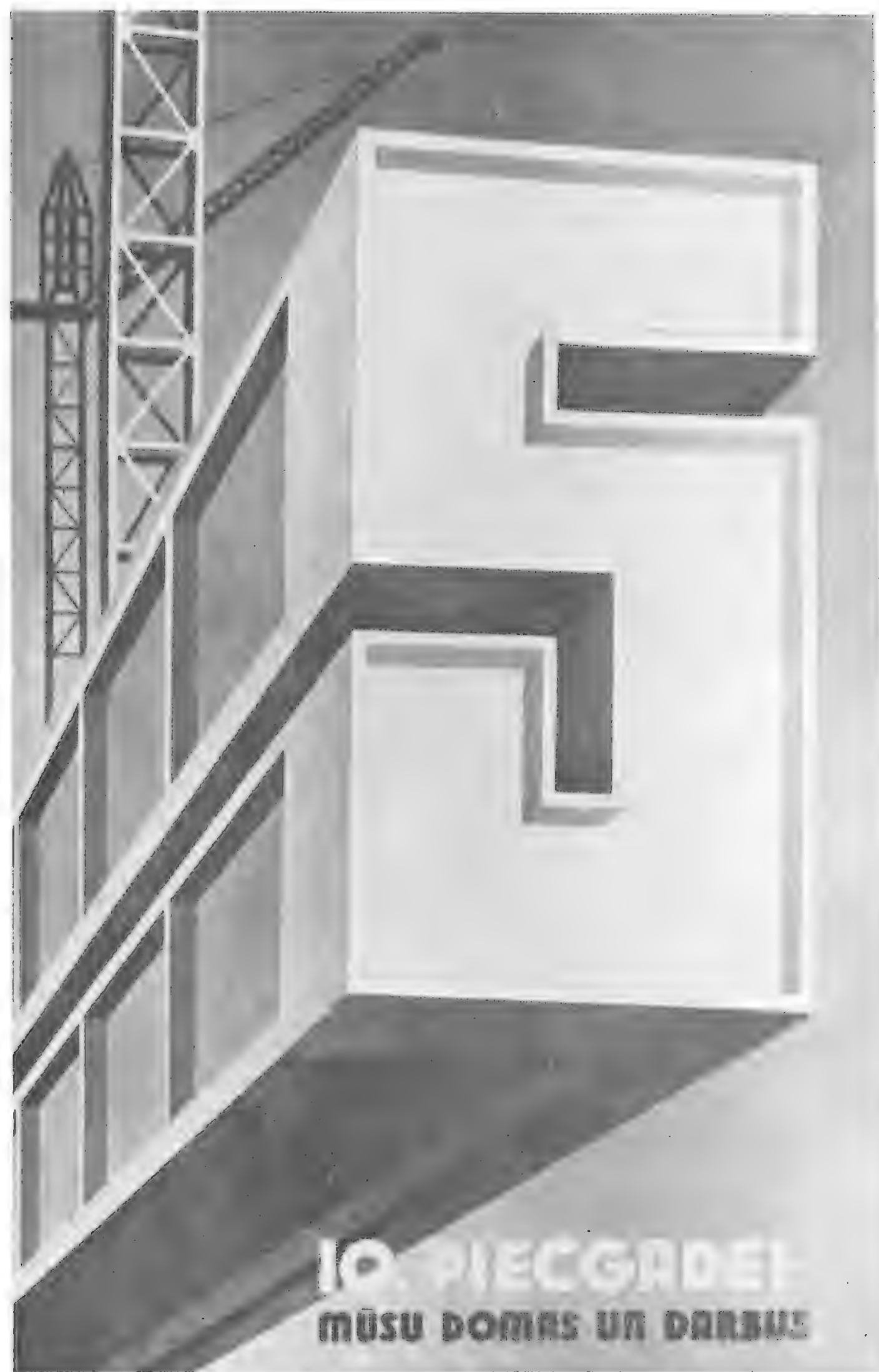
Монументально-лирический характер имеют тематические сборники латышских народных песен в оформлении К. Суныня и с его акварельными иллюстрациями (1960, 1961, 1965, 1967, 1972), которые воспринимаются и как станковые композиции.

В этой группе иллюстрированных изданий выделяются также работы Г. Кроллиса. Обращаясь к книжной графике, он внес в ее стилистику новое монументально-героическое и декоративное начало. Кроллис в основном оформляет и иллюстрирует книги значительного историко-революционного содержания (сборник стихов «Мы», 1967; поэма В. Маяковского «Владимир Ильич Ленин», 1969, и др.). Особое место во всем латышском книжном искусстве данного периода занимают иллюстрации Кроллиса к эпосу А. Пумпура «Лачплесис» (1972, гуашь). Крупноплановые рисунки этого цикла убедительно воссоздают героические образы эпоса, содержание которого почерпнуто в фольклоре.

Книжная графика, в основном издания лирики, привлекает многих мастеров эстампа. В ней активно работают И. Хелмут, А. Дембо, З. Зузе, М. Рикмане и ряд других. В целом этот тип книги основывается на графически выразительных приемах, метафоричности изобразительных композиций.

Особым разделом книжной графики стала иллюстрация к детской книге, которая в рассматриваемый период переживает значительный подъем. Оригинальный стиль оформления детской книги создают М. Старасте (она обычно является и автором текста — «Пестрый день медвежонка-ворчуна»), Я. Пигознис, часто обращающийся к традициям народного декоративно-прикладного искусства, и И. Цейпе — художница, одаренная очень богатой фантазией. Работы упомянутых мастеров соответствуют лучшим принципам советской детской книги. Это богатая образная персонификация мира, эмоциональность колорита, органическая связь иллюстраций с текстом. Значительный вклад в оформление и иллюстрирование детских книг сделали также художники Ф. Паулюки, Э. Хениши, А. Зиле, О. Муйжниек, П. Шенхоф и другие.

70-е годы внесли заметное оживление в искусство плаката и прикладной графики. Республиканские и межреспубликанские выставки показывают активизацию в этих жанрах молодых мастеров. Верность плакату сохранили и некоторые художники, начавшие свою творческую деятельность в конце 50-х годов. Это М. Осис («Знамя Октября мы пронесем через века!»), Г. Камрадзиус («Балтийское море — мирное море!», «10-й пятилетке — наши мысли и труд» (илл. 22) и Г. Кирке («Мехико», «За мир и сотрудничество!»). Их



22. Г. Камрадзиус. «10-й пятилетке — наши мысли и труд». 1976

опыт стал основой дальнейшего подъема плаката, тематика которого заметно расширилась. Прочное место в современном политическом плакате заняли произведения молодого художника Л. Шенберга, отличающиеся острой образностью замысла, конструктивностью исполнения («Мы за всеобщее и полное разоружение», «1 Мая», «Мир миру, свободу народам!»). Наряду с политическим плакатом создаются плакаты на бытовую тему, на тему, пропагандирующую достижения нашей страны в науке и технике. Высокого художественного уровня достиг театральный плакат, в котором активно работают художники-сценографы. Важное место занимает плакат, посвященный защите природы.

Плакаты становятся более разнообразными по своим решениям. Так, художник Я. Рейнберг применяет фототехнику («НАТО»), Г. Смелтер развивает живописную активность плаката («Выставка молодых художников», 1971; «XXV съезд КПСС»), а плакаты молодого художника Ю. Димитера, посвященные быто-



23. В. Алберг. Памятник Латышским красным стрелкам. 1971. Рига

вым темам, характерны метафоричностью. Молодые плакатисты продолжают творческие поиски. Стремясь к повышению идейно-образной и графической активности плаката, они обращаются к ранним советским образцам этого жанра.

Задачи прикладной графики тесно связаны со спецификой плаката, поэтому многие художники одновременно работают и в той и в другой области (Г. Кирке, Г. Смелтер, Ю. Ринькис). Здесь также ведущими становятся молодые мастера — Л. Шенберг, У. Разум и другие. Прикладная графика, включающая фирменные знаки, рисунки для почтовых бумаг, графическое оформление самых различных товаров, появляется не только на выставках, она занимает активное место в жизни, удовлетворяя растущие эстетические потребности общества.

Латышская скульптура, особенно монументальная, в 60-х годах переживает значительный подъем. В 1970 году авторы Саласпилского мемориала были удостоены Ленинской премии, в 1972 году авторам памятника-ансамбля Латышским красным стрелкам в Риге была присуждена Государственная премия СССР. Процесс развития латышской скульптуры рассматриваемого периода имеет два этапа. В 60-х годах происходит преимущественно освоение прогрессивных традиций национальной школы. Это определяет исключительное внимание к каменной скульптуре и ее стилистике. В 70-х годах взаимодействие между советскими национальными школами, рост значения индивидуального творческого начала и ряд других факторов привели к более динамичной пластической выразительности образов.

Для монументальной скульптуры начала 60-х годов характерен памятник первому главе Советской Латвии Петерису Стучке работы Э. Мелдериса (1962, бронза, гранит, архитектор Г. Мелдерис). Установленный в Риге, на площади Пионеров, этот «монумент-призыв» трибуна революции сохраняет индивидуально-психологическую характеристику образа, привлекая своей динамикой и образной конкретностью.

Ярким событием в развитии латышской монументальной скульптуры стал также открытый в 1965 году в Риге памятник народному поэту Латвии Я. Райнису. По проекту К. Земдеги, умершего в 1963 году, этот монумент был завершен его воспитанниками Л. Блумбергом и А. Гулбисом. Философичность поэзии Райниса нашла созвучие в пластических решениях многих произведений скульптора. Эту философичность старались сохранить Блумберг и Гулбис в упомянутом монументе, приблизив его пластическую обработку к стилистике известного надгробия Я. Райнису, выполненного Земдегой еще в 1934 году. Впечатление сходства создает и материал памятника — красноватый гранит, который, следуя широко распространенной в латышской скульптуре традиции, выявляет ритм пластических масс, их архитектуру с помощью шлифовки.

Мемориальная скульптура стала играть также большую роль в создании парковых ансамблей. Парк Коммунаров в Риге, в котором в 1960 году было размещено восемь бюстов героев революции и в 1965 году установлен памятник Я. Райнису, в 60-х и 70-х





24. Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис. Саласпилский мемориал. Центральная группа. 1967. Фрагмент. Саласпилс. Рижский район





25. Р. Калныня-Гринберг. Яблоня. Центральная фигура мемориального ансамбля. 1974. С. Анчупаны Резекненского района

годах продолжал пополняться новыми бюстами-памятниками латышским революционерам. В парке Праздника песни в Риге скульптором Л. Буковским и архитектором Г. Бауманисом в 1973 году был создан ансамбль (гранит, бронза, доломит), состоящий из стены с портретами латышских композиторов, памятного камня и бассейна. А в Екабпилсе этим же скульптором совместно с архитектором Г. Асарисом создан мемориальный ансамбль в парке Победы, посвященный Героям Советского Союза, освободителям города (1976, гранит). В ансамбль включен портрет В. И. Ленина и девять гранитных пилонов с рельефными портретами героев.

Основное русло развития монументальной скульптуры 60-х годов — это создание мемориальных ансамблей в память героев Великой Отечественной войны и жертв фашистских оккупантов. Первым и самым крупным ансамблем такого рода является Саласпилский мемориал, построенный на месте бывшего фашистского концлагеря (открыт в 1967 г., скульпторы Л. Буков-

ский, Я. Заринь, О. Скарайнис, архитекторы Г. Асарис, О. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис, илл. 24). В основе композиционного решения мемориала — эллипсообразное пространство, в котором сохранена общая планировка бывшего лагеря. Ансамбль начинается с ворот-стены («Взломанная стена») длиной более 100 метров, символизирующей грань жизни и смерти. Ее диагональное расположение, при котором стена одним концом держится на гранитной опоре, а другим уходит в землю, действует как вечное напоминание о борьбе жизни и смерти. Над входом надпись: «За этими воротами стонет земля». Надписи, размещенные и в других местах ансамбля, являются активным пластическим и эмоциональным элементом композиции. Центр ансамбля образуют скульптурные группы, расположенные вдоль «дороги страданий», выложенной когда-то руками самих узников. Суровые и величественные скульптуры как бы вырастают из земли — «Несломленный», «Униженная», «Мать», «Солидарность», «Клятва», «Рот-фронт». Они отражают страдания, унижения и несломленный дух протеста и борьбы, который многим помог выстоять и победить. Все скульптуры выделяются на фоне неба четким силуэтом. Обобщенное пластическое решение, реализованное в грубоватом материале галечного бетона, соответствует их внешней и внутренней масштабности. Одно из достоинств ансамбля — его тонко организованная эмоциональная связь с природой. Стоящая рядом с «Униженной» стройная береза как бы берет ее под свою защиту; растущий на местах бывших бараков шиповник своими красными цветами напоминает о пролитой здесь крови, а шипами вторит изображенным в железе элементам проволоки. В композицию ансамбля входит музей лагеря, размещенный в стене над входом. Суровая лапидарность его темных коридорных помещений, отражающих гулкий звук шагов, свист ветра через проломы в стене производят жуткое впечатление, дополненное скупыми, но незабываемыми экспонатами музея. Около входа, на месте возложения венков, беспрерывно стучит метроном, имитирующий звук сердца. Саласпилский мемориал отражает лучшие традиции латышской монументальной скульптуры. Вместе с тем он несет новую активность образного содержания, порожденную величием гуманистических идеалов советской эпохи.

Другой значительный памятник-ансамбль посвящен Латышским красным стрелкам (1971, гранит, илл. 23). Он расположен в Старой Риге, на площади Латышских красных стрелков, около набережной Даугавы и состоит из скульптурной группы и здания музея (скульптор В. Алберг, архитекторы Д. Дриба, Г. Лусис-Гринберг). Единство этих двух элементов, по размерам сгармонизированных с масштабами площади, образует строгая статичность вертикальной гранитной группы и горизонтальное расположение здания музея, обшитого гранеными медными пластинами и поднятого над землей на невысоких цоколях-опорах. Стрелки, стоящие на страже, в памятнике решены торжественно, в сдержанных пластических формах, соответствующих образному замыслу и месту памятника в городском ансамбле.

Много памятников-ансамблей создано в районах республики. Скульпторам В. Албергу и З. Зваре принадлежит группа «Борьба Лачплесиса с Черным ры-



царем» (1968, медь, чеканка) для ансамбля братского кладбища воинов в Виеталве (архитектор Э. Шенберг). Вместе с обелиском-колокольной эта двухфигурная группа воспринимается динамичным графически четким силуэтом. В 1974 году в Риге, около парка 1905 года, в районе бывшего рабочего предместья был открыт памятник борцам революции 1905 года, автор которого также В. Алберг (архитекторы Г. Лусис-Гринберг, Л. Краукле). Основанием памятника, высеченного из светлого известкового туфа, служат боковые стены-цоколи с рельефами. В центре на постаменте возвышается двухфигурная группа — рабочий и женщина со знаменем, символизирующая революцию. Композиционно группа решена как горельеф с богатой, многоплановой игрой объемов и светотени. Отличительная черта этого памятника — нарастающая динамика станет ведущей тенденцией в латышской монументальной скульптуре 70-х годов. Открытый в 1975 году памятник защитникам Даугавпилса в 1919 году работы И. Фолкманиса (бронза, гранит) также отличается подчеркнутым движением центральной фигуры. Движение как основное пластическое свойство образа мы видим и в центральной фигуре мемориального ансамбля в Анчупанах «Яблоня» Р. Калныни-Гринберг (1974, бронза, *илл. 25*). Пластический ритм аллегорической женской фигуры напоминает дерево, несущее на одной из своих веток округленное тельце малыша. Сходство это усиливает и фактурная обработка фигуры. Скульптура, поставленная на месте, где фашистами были уничтожены сотни мирных жителей, прославляет продолжение жизни, неиссякаемые силы природы. Желание придать скульптурным формам сходство с природой проявляется также в романтическом надгробном памятнике народному писателю и государственному деятелю В. Лацису (1974, бронза) на Лесном кладбище в Риге работы А. Гулбиса. Это — динамичный аллегорический образ юноши, органично слитый с окружающей его морской стихией. Остроэкспрессивна аллегорическая как бы летящая фигура его же работы в мемориальном ансамбле на кладбище Райниса в Риге.

Большое значение в развитии новых качеств скульптуры имеет работа многих мастеров над образом В. И. Ленина. Задачи пластической Ленинианы 60-х — 70-х годов требовали психологической многоплановости, более податливого материала. Создаются памятники вождю революции, в которых фигура В. И. Ленина показана в движении, энергичных поворотах, ракурсах. Выразительность силуэта часто дополняют жест, пластическое решение одежды, связь фигуры с окружающей средой. Это отличает, в частности, памятники В. И. Ленину, созданные скульпторами А. Терпиловским в Екабпилсе (1970, бронза, архитектор К. Плуксне) и Лиенае (1971, бронза, архитектор К. Плуксне) и Ю. Мауриньшем — в Юрмале (1977, бронза, архитектор К. Алкснис). Терпиловский — также автор воздвигнутого в Лиенае монумента погибшим морякам и рыбакам (архитектор Г. Асарис). Этот монумент, исполненный в бронзе и изображающий женскую фигуру в позе ожидания, установлен в 1977 году на берегу моря, на высоком башнеобразном постаменте, напоминающем маяк.

В творчестве Ю. Мауриньша значительное место занимает героико-патриотическая тема. Он создал



26. Л. Давыдова-Медене. Портрет актрисы Лилии Эрик. 1968

скульптурную часть памятника близ Саласпилса (1969, бетон, архитекторы Г. Асарис, О. Закаменный, О. Остенберг, И. Страутманис). Мауриньш много работает в станковой скульптуре («Под игом», 1960, гипс; рельеф «Стрелки. 1918 год», чеканка по меди). В 1970 году он создает станковый портрет В. И. Ленина; начиная с середины 60-х годов обращается к жанровым фигурам небольшого размера («Ночной сторож», 1965, гранит; «Клоун», 1973, бронза; «Атракция», 1975, бронза). Эти произведения очень эмоциональны, некоторым из них присуща внутренняя монументальность.

В станковой скульптуре стабильное место занимает портрет. Преклонение перед камнем, эстетические критерии «сурового стиля» приводят в 60-х годах латышский скульптурный портрет к однообразию пластических принципов, что в некоторой степени сужало как диапазон индивидуально-психологических задач, так и жанровые возможности в целом. В 70-х годах эта односторонность преодолевается.

Плодотворно в портретном жанре работает Л. Давыдова-Медене. Главным содержанием ее произведений является образ современника. В основном она изображает людей творческих профессий, стремясь передать большое духовное напряжение, высокие порывы,





27. М. Ланге. Портрет писателя — борца за Советскую власть Р. Эйдеманиса. 1968

мощный поток мысли, *илл. 26*). Интересен портрет народного художника Латвийской ССР П. Упитиса (1960, гранит). Мастер передает характерность крупных черт лица художника, его активное и доброжелательное отношение к миру. Образ скульптора К. Земдеги (1962, гранит) как бы обращен к своему внутреннему миру. Примечательно, что в композициях Давыдовой-Медене, в которых изображена одна только голова, всегда чувствуется движение, манера держаться данного человека. В портретах рубежа 60-х — 70-х годов и позже скульптор повышает внешнюю и внутреннюю динамику образа, смело использует гиперболизацию форм, усиливает экспрессию композиции (портреты Т. Залькална, 1967, гранит; народной артистки СССР Л. Фреймане, 1970, гранит; живописца Б. Баумане, 1972, бронза и др.). Чувствуя опасность манерности в повышенной экспрессии, художница в дальнейшем пытается разнообразить пластические приемы, приводить их в соответствие с индивидуально-психологическими особенностями конкретного образа.

Монументальная обобщенность становится основным образным и пластическим свойством многих портретов, что позволяет одновременно решать задачи

станкового и монументального жанра. Более всего этот стиль оправдывает себя в историческом портрете, который занимает видное место в творчестве многих художников. Историческому портрету почти целиком посвящено творчество М. Ланге. Обращаясь к образам деятелей латышской культуры («Народный артист СССР режиссер А. Амтманис-Бриедитис», 1962, бронза, повторение — гранит; «Скульптор Карлис Зале», 1967, гранит; «Аусеклис», 1967, гранит; «Композитор Эмил Дарзинь», 1975, гранит), революционеров (Р. Эйдеманиса — поэта и революционера, 1968, гранит, *илл. 27*), партизан («Герой Советского Союза О. Ошкалн», 1969, гранит), она выделяет основные устойчивые качества характера, раскрывающие историческое значение изображенной личности, нередко приближает портретный образ к монументу. Монументальность не исключает разнообразия эмоциональных оттенков, иногда даже лирико-романтического характера, усилившихся в произведениях 70-х годов. Однако некоторые портретные бюсты Ланге были использованы именно как монументы. В подобном образно-пластическом русле работают Э. Леймане, Г. Грундберга, В. Зевалде и многие другие мастера.

Более индивидуализированно решены портреты современников. При общих пластических принципах здесь часто встречается другой подход к камню, подчиняющий его монолитность живой экспрессии конкретного образа. Таковы, в частности, многие работы Г. Звайгзните, И. Зандберги, Э. Упенице, И. Васильева, работающего исключительно в дереве.

Жанровые образы в дереве, приближающиеся к шаржу, создает М. Заур. Серия «Род старосты Трехглазого» включает сатирические портреты-типы, несущие острую социальную характеристику целых поколений крепостного прошлого от барона-немца до батрачки. Народность образов Заура, их пластическую экспрессию определяет не только рука ваятеля, но и его умение увидеть будущий образ в специфических формах дерева.

Многогранные тенденции развития представляет станковая фигурная скульптура. Ее диапазон включает произведения весьма различные по размерам, причем все больше усиливается тяга к скульптуре малых форм. Типичными стали попытки связать станковую скульптуру более активно со средой, в особенности — пленэрной. В 70-х годах в Риге стали устраиваться межреспубликанские выставки под девизами «Скульптура и среда» (1972), «Скульптура и современный мир» (1976), которые наглядно отражают эту тенденцию. Часть экспозиции таких выставок размещается в рижском Скульптурном саду (организован в 1967 г.), в парках. Пленэрные тенденции станковой скульптуры приводят к сближению ее с декоративным искусством, и это сказывается не только в особенностях пластической формы произведений, но и в их образном решении, близком к символической обобщенности.

В 60-х годах еще работает основоположник латышской школы ваяния Т. Залькалн. Его произведения этого периода могут быть отнесены к скульптуре малых форм. В основном это новые варианты прежних мотивов («Скованный», 1965, фарфор, 1966, бронза; «А. Скрыбин», 1966, бронза, гранит; «Кришьян Барон», 1967, бронза). Художника вновь привлекает





28. А. Вейнбах. Мир. 1975

анималистический жанр («Кот», 1964, гранит; «Зайчик», 1968, бронза), а его последние работы, являя большие пластические и эмоциональные градации, в отдельных случаях дают наглядное представление о непрерывности в творчестве мастера той «интимной» монументальности, которая стала одной из характерных линий развития всей латышской станковой скульптуры.

Стилистическая близость к традициям Т. Залькална определяет большую группу произведений, выполненных разными мастерами в различных материалах, но в основном подчиненных пластической концепции камня. Таковы многие работы Р. Брузите, Л. Блумберга, О. Силиня, М. Лукажи, которая работает также в дереве («Колхозницы», 1965, *илл.* 29). В более индивидуальной манере работает А. Вейнбах («Плодородная земля», 1971, гранит; «Реквием. Памяти тяжелых лет войны», 1974, шамот; «Мир», 1975, бронза, *илл.* 28; «Настроение», 1976, мрамор). Ее пластика,

сохраняя обобщенность форм, отличается большой внутренней динамикой, а ее тематику всегда характеризует острый гражданский пафос («Фашизму не пройти», 1969, бронза). Тема материнства и будущего выражена в скульптурах «Мир и счастье нашим детям!» (1971, гранит), «В своих руках мы держим новый мир» (1971, бронза). Художница является также автором значительных монументов (памятник жертвам фашизма в Аудрини, Резекненский район, 1973, гранит, искусствовед Я. Каксис, архитектор Г. Асарис).

Классическую тему материнства и детства в латышской скульптуре успешно разрабатывала А. Бриеде. Образы детей, носившие в предыдущий период ее творчества жанровый характер, в 60-х — 70-х годах получают более обобщенные черты, воплощая идею мира («Мир», 1960, мрамор), светлых устремлений юности («Пусть всегда будет солнце», 1963, гранит; «Моя земля», 1967, бронза), естественного и радост-





29. М. Лукажа. Колхозницы. 1965

ного осознания ребенком себя как части природы («Дождичек», 1968, гранит, *илл. 30*). Многогранная пластика Бриде породила и одно из самых значительных произведений латышской Ленинианы — скульптурный портрет «Ленин-мечтатель» (1969, гранит), образ которого она рисует светлым, устремленным в будущее. Героико-романтическое содержание этого портрета отражено в динамике композиции, четкости пластических ритмов мужественно-лаконичной лепки.

Творческий почерк К. Бауманиса соединяет рациональную структуру формы с романтическим раскрытием образного содержания («В бой», 1969, бронза; «Революция», 1970, гранит, рельеф). Своеобразен двусторонний рельеф «Рыбаки и рыбачки» (1967, гранит), выполняющий функцию декоративной скульптуры. В 1969 году в колхозе имени Я. Райниса Екабпилского района открыт гранитный памятник Райнису рабо-

ты Бауманиса, отличающийся строгой архитектурной. Образ поэта лиричен, как бы наполнен нежностью к своей родной стороне.

Разнообразно творчество А. Думпе, которое стоит как бы между станковой и декоративной скульптурой, развитой в Латвии сравнительно слабо. Объединяющим началом жанровых, портретных, декоративных и монументальных композиций художницы является их декоративная стилистика. Большинство произведений Думпе отличает романтичность мотива. Таковы аллегорические композиции («Клокочут весенние соки в стволах», 1965, шамот; «Факел мира», 1965, алюминий; «Знамя революции», 1967, алюминий; «Юность», 1967, алюминий), а также портреты, в которых лирические реминисценции древнеегипетской скульптуры («Скульптор В. Блунова», 1964, алюминий) сменяются пластической и публицистической динамикой портретного образа (портрет Анджелы Дэвис, 1971,



бронза; портрет художницы Джеммы Скулме, 1972, бронза). В 1976 году около города Тукумс был установлен памятник защитникам и освободителям города в 1944 году работы Думпе. Ажурная композиция из трех фигур, соединенных в карусельном ритме над стволообразным постаментом, придает монументу сходство с мощным бронзовым деревом. Экспрессия движений и жестов передает торжество жизни. Подобно некоторым памятникам монументальной скульптуры Закавказских республик это произведение, расположенное на одном из холмов, окружающих город, выполняет функции декоративной скульптуры.

В 60-х годах в латышской скульптуре активно развивается медальерное искусство, традиции которого частично формировались уже в творчестве Т. Залькална. В современной латышской скульптуре этот вид искусства представлен прежде всего творчеством молодых художников. Они развивают этот жанр, расширяют его тематику и изобразительные формы. Основное внимание медали в своем творчестве уделяет В. Зейле, ставшая признанным мастером миниатюрного образного рельефа (медали к 100-летию со дня рождения Я. Райниса, 1964—1965, и народного писателя А. Упита, 1977, *илл. 31*; 100-летие праздника песни в Латвии, 1972). Некоторые композиции Зейле создает в форме плакетки («Альбрехт Дюрер», 1971; «Автопортрет в старинной одежде», 1972), при этом художницу привлекают живописные образцы искусства Возрождения, тонко воспринятые и трансформированные в пластике.

60-е — 70-е годы в латышском декоративно-прикладном искусстве ознаменовались существенными переменами, которые проявились и в активной выставочной деятельности и в сопричастности искусства ко всем сферам жизни. Кроме республиканских выставок декоративно-прикладного искусства, устраивается много персональных, групповых и жанровых выставок, принимается активное участие в межреспубликанских, всесоюзных и зарубежных выставках. Награды и премии всесоюзных и международных масштабов получили многие художники по текстилю и керамисты. Широкое признание достижений латышских художников по текстилю способствовало организации 1-го Международного симпозиума по гобелену в Риге (1974). Важное значение имела и подготовка новых кадров художников, в значительной мере обеспеченная вновь открытыми отделениями прикладных отраслей в Академии художеств Латвийской ССР.

Если в предыдущий период как творчески более сильная выдвинулась область керамики, то в 60-е годы с ней успешно соперничает текстильное искусство. Особенно стремительно оно стало развиваться с 1967 года, когда начинают работать молодые выпускники Академии художеств, получившие образование под руководством профессора Р. Хеймрата. Творческие методы молодых художников коренятся во всестороннем и тщательном освоении традиций народного искусства. Важным становится все — и композиция орнамента, и цвет, и техника исполнения, и приемы труда. Доминируют фигурные (Р. Хеймрат. «Продавщицы цветов», *илл. 34*; Э. Розенберг. «Праздничный танец», *илл. 32*) и ассоциативные композиции (Э. Виг-



30. А. Бриде. Дождичек. 1968

нере. «Праздничный салют», *илл. 33*) в технике гобелена. Заметную роль играет и традиционный геометрический орнамент. Сохраняются и методы труда, уходящие корнями в народное искусство — художник сам является исполнителем своего замысла, творческий процесс продолжается в течение всей работы.

Так как использование декоративных тканей связано с архитектурным интерьером, то успех их эстетического воздействия зависит от формы и возможностей сотрудничества со специалистами других отраслей. Пример удачного синтеза архитектуры и текстильного искусства — оформление зала второго этажа кафе «Ленинград» в Риге художником Р. Хеймратом и архитектором О. Остенбергом. Хеймрат выполнил два двусторонних гобелена в смешанной технике, разделяющих большой зал на отдельные помещения. Мастер использовал технику плетения, покрывая отдельные участки гобеленов бахромой различного харак-





31. В. Зейле. Медаль к 100-летию народного писателя Латвийской ССР Андрея Упита. 1977

тера или ажуром. Ткани, свободно подвешенные к потолку и украшающие стены, отличаются выразительной фактурой, интенсивной расцветкой, эмоционально действенны и как основной компонент декора организуют пространство.

Свободные от каких бы то ни было ранее выработанных канонов, художники отдаются бесконечным вариациям фантазии, нередко используя достижения других областей латышского искусства — живописи, графики, скульптуры, керамики. Так, в текстиле создаются диптихи, триптихи, серии работ на одну тему (А. Баумане. «Спортивный праздник»; Э. Вигнере. «Путевые заметки»; В. Видука. «Диптих»; И. Ауст-

риня. «Триптих»; Р. Богустова. «Музыка» и др.). Для наиболее полного раскрытия сюжета иногда наблюдаются отступления от традиционной прямоугольной формы ткани (Р. Хеймрат. «Мотыльки с горы Яна»; В. Видука. «Моя Пиебалга» и др.), широко используются пластически-объемные приемы в текстильных конструкциях (А. Баумане. «Крутые берега» и «Глубины моря»). Эмоционально-активизирующим фактором подобных работ служит именно смешанная техника. Их темы обычно связаны с конкретными явлениями жизни, однако в художественной интерпретации образа мы часто видим философское обобщение, ассоциативно-условные приемы. В пластически-объемных текстильных работах латышские художники добились всесоюзного признания. Большие заслуги в реализации замыслов художников принадлежат комбинату декоративно-прикладного искусства «Максла», в ткацком цехе которого создаются многие текстильные композиции крупных размеров — для общественных интерьеров.

Латышская керамика характеризуется большим многообразием. Творческие поиски керамистов связываются главным образом с новыми запросами жизни. Художники все чаще обращаются к садовой керамике, тематически-сюжетной мелкой пластике, создают декоративные ансамбли, оформляют интерьеры. Тематика произведений нередко связана с серьезными проблемами развития общества, историческими событиями (С. Шмидкене, Л. Лукшо. «Основа», 1977).

Наивысшие достижения латышской керамики в рассматриваемый период принадлежат мастерам старшего и среднего поколения. Хорошее профессиональное образование давало отделение керамики Акаде-



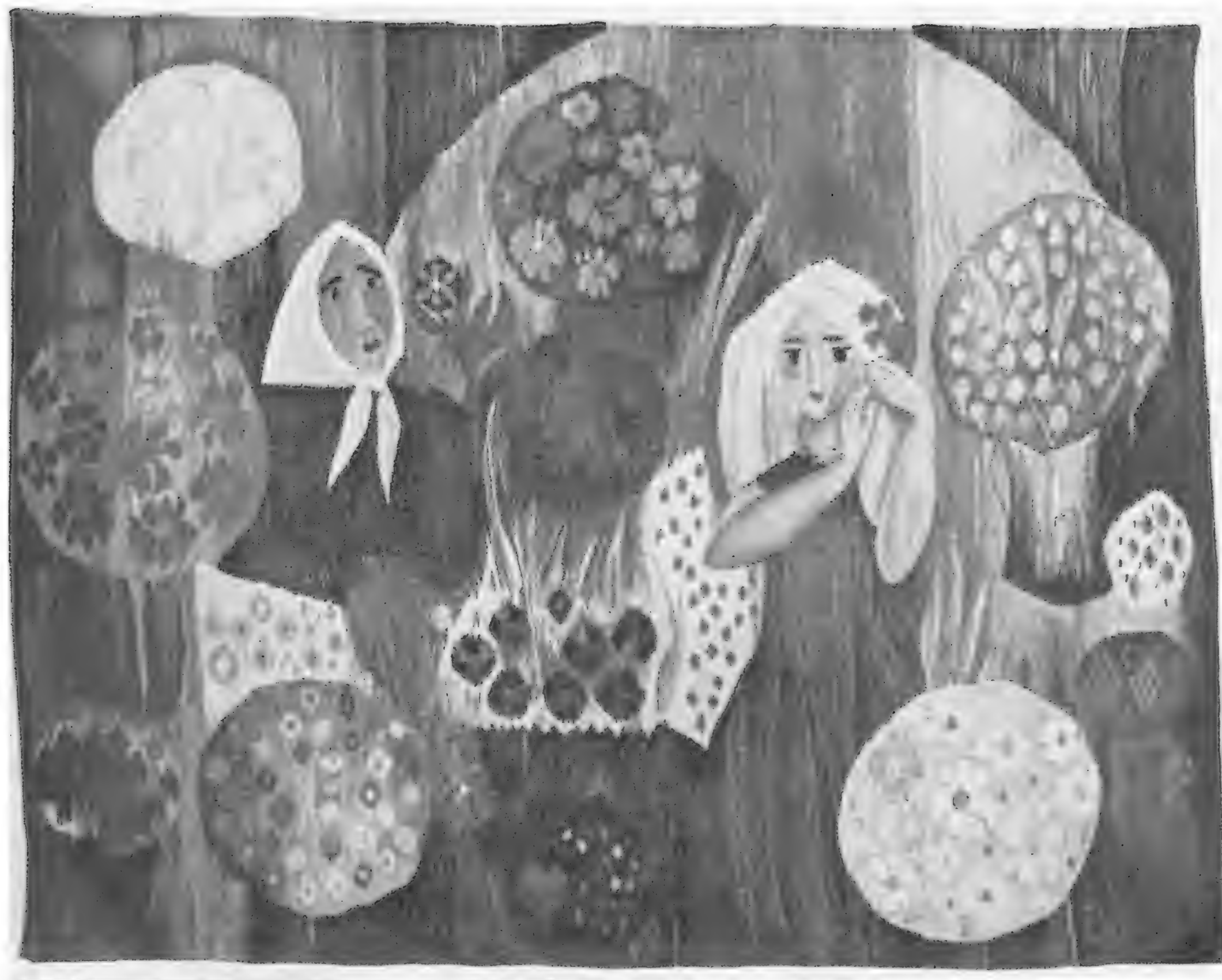
32. Э. Розенберг. Праздничный танец. Гобелен. 1977





33. Э. Вигнере. Праздничный салют. Гобелен. 1975





34. Р. Хеймрат. Продавщицы цветов. Гобелен. 1967

мии художеств под руководством Г. Круглова. С начала 60-х годов на Кипсале стала работать группа молодых керамистов, обратившихся к разнообразным творческим экспериментам. Со временем эта группа стала инициатором и организатором республиканских выставок керамики (1964, 1966), выставки экспериментальной мастерской на Кипсале (1974), регулярных биеннале садовой керамики (начиная с 1969 г.). Одновременно устраивалось много групповых и персональных выставок, тематических экспозиций, среди которых большой интерес вызвали выставки «Керамика и цветы» (1970, 1973, 1977). В середине 70-х годов творчески активизировался коллектив керамической фабрики Художественного фонда Латвийской ССР, организовавший два смотра творческой работы (1974, 1976).

Необходимо подчеркнуть большое разнообразие творческих манер, обусловленных различным отношением к материалу, традициям, техническим и технологическим приемам, стилистике и т. п. Чаще всего выразительность форм и декора достигается раскрытием естественных свойств материала (глины, шамота, фарфора, каменной массы), их пластической сущности. Это возможно или при работе на гончарном круге, или же при создании основной формы из пластичной ленточной глины. В первом случае обычно встречаются работы, опирающиеся на наследие народного искусства (илл. 35): М. Мелналксне, А. Журиня, С. Циховска, Р. Эйнберга. Возникли и приемы

пластической деформации симметричной формы, открывающие большие возможности свободной импровизации и многообразию вариантов. Появились «вариации на одну тему», компоновавшиеся в крупные по размерам или небольшие керамические ансамбли (М. Мелналксне, Р. Эйнберга, Э. Детлав, С. Озолия, А. Розе и др.). Сохраняя в основе точную гончарную форму, художник сжимает, вдавливают, надрывает ее, выполняет складки, стремясь достичь большого эмоционального эффекта. Для обогащения декоративного образа используются фигуративные мотивы, эмблемы, элементы растительного и цветочного мира, архитектурные и геометрические фигуры. Особенно выделяются монументализированные, сочные по выразительности формы сосуда С. Циховской, С. Шмидкена и Л. Лукшо, в которых акцентируются детали, нередко связанные с бытовым назначением керамики. Совершенствует свой почерк, создавая точеные формы, полученные на гончарном круге, А. Журиня. Она отказывается от деталей и доводит форму сосуда до аскетической простоты.

Древней традицией народного искусства в латышской керамике считается пластическое истолкование геометрических элементов. Нередко формы сосудов выполняются подчеркнуто небрежно; выявляется относительная нестабильность керамической массы, как бы вступающая в противоречие с определенным геометрическим образом (П. Мартинсон, Р. Эйнберга, М. Линкайте, С. Озолия).



В середине 60-х годов, когда рядом с керамикой гончарного круга значительное место заняла керамика из пластической керамической ленты, формы сосудов стали очень разнообразны. Одновременно интерес керамистов привлекали многообразные возможности декорирования. Широкий размах получают поиски новых форм изделий, колористической обработки материала с использованием солей, блестящих и матовых глазурей. Не забыты и гравировка, роспись, пластические приемы декора, столь популярные в латышской народной керамике и в профессиональной керамике прошлых лет. Особенно выделяются группы сосудов, в которых роспись, активно взаимодействуя с формой предмета, расширяет образное содержание произведения (Р. Эйнберга. «Белые квадраты», 1967; М. Линкайте. «Вазы с синим», 1971; многие работы Г. Круглова). Часто используются эффекты контраста между фактурой материала и блестящей или матовой глазурью. Все это позволяет открывать целую гамму переживаний, ассоциирующуюся с каким-то явлением природы, настроением человека. В одном предмете зачастую невозможно воплотить все аспекты избранной темы. На помощь приходят группы керамических форм, которые, варьируя основную форму, создают нечто архитектурно-целое. Цвет, фактура, пластический декор или фигурно-тематические вариации целостно звучат в общей композиции, согласуясь между собой и образуя ансамбль (С. Шмидкене и Л. Лукшо. «Аэлита», 1975, «Конструктивные формы», 1973; П. Мартинсон. «Открытие», 1976). Керамические ансамбли широко распространены в садовой керамике (А. Журиня. «Мельничные камни», 1973; Л. Медниесе. «Репейник», 1975), в мелкой пластике (М. Мелналксне. «Совы» и «Жабы», 1972; П. Мартинсон. «Хор чертей»; Л. Медниесе. «Фараоны») и керамических панно (В. Де Бур. «Старый альбом»).

Круг проблем особенно расширяет садовая керамика. Художники ищут выразительности ее формы и содержания в согласии с архитектурным и природным пейзажем. Кроме того, садовая керамика активна сама по себе — и в «зеленый» период года и в условиях белой зимы. Нередко садовая керамика приближается к декоративной скульптуре, сохраняя при этом свою специфику, связанную с декоративным оформлением небольших, интимных по масштабам пространств — скверов, садов детских учреждений, заводских дворов, санаториев, дачных садов и т. п.

И в работах, перекликающихся с народным искусством (С. Шмидкене и Л. Лукшо. «Цветущее дерево», 1969; В. Ятниесе. «Садовая керамика», 1969), и в тех, в основе замысла которых лежат обобщенные формы природы, мы видим стилизацию растительного или животного мира (Л. Медниесе. «Репейники», 1975; И. Ванага. «Дождевик», 1977; А. Милбрете. «Цветной горошек», 1975). В конструктивных композициях, связанных главным образом с вариациями определенного геометрического элемента (П. Мартинсон. «Белые кубы», 1973, «Большой бильярд», 1977; И. Кролле. «Качели», 1975), художники призывают мыслить, понимать и оценивать различные явления жизни.

Своеобразен и путь развития мелкой керамической пластики, в которой работают художники с ярко выраженными творческими индивидуальностями. Они



35. Подсвечник. 1970-е гг.



36. О. Аболиня. Композиция «Камни». 1973



пристально вглядываются в латышский фольклор, исторические события, труд, быт, интимные стороны жизни. Популярным стал образ доброго черта, привлекающий художников как персонаж, с помощью которого раскрываются человеческие слабости. Используя лаконичные приемы и проявляя острую и тонкую наблюдательность, многие мастера показывают его в оригинальном и современном виде (П. Мартинсон. «Черти на концерте для фортепьяно»; Х. Мелнбарде-Крисберг. «Буквенные чертики»). Много свежих красок нашли керамисты в трудовой и бытовой тематике. Об этом свидетельствуют, в частности, фигурные композиции О. Аболини («После соревнований», 1966; «Свадьба бабушки», «Латгальские керамисты», «Болельщики», 1970; «Камни», 1973, *илл. 36*, и др.). Художница глубоко чувствует аромат жизни, умеет показать необычное в обычном и хорошо известном, мелкой деталью подчеркнуть неповторимую индивидуальность образа. В 1971 году с успехом прошла персональная выставка Аболини в Финляндии. Всеобщее признание завоевали работы художницы и на 1-й Международной биеннале мелкой пластики в Будапеште в 1971 году, где она была удостоена диплома 1-й степени и премии.

Сдержанны в формах и линиях образы птиц и животных М. Мелналксне («Совы», «Жабы») и А. Журини («Птицы»), в которых авторы находят необходимые, но характерные нюансы. Образы отличаются выразительным силуэтом, придающим этим произведениям мелкой пластики монументально-декоративное звучание.

Много забавного в истории и быте народа увидел В. Де Бур. Его почерк обладает тонкостью, тщательностью в разработке мелких деталей, характеризующих образ. С целью более широкого раскрытия сюжета автор поселяет свои фигурки в замках, башнях, комнатах, смело сливая реальность и фантастику («Баллада о горожанах», цикл «Старый альбом», 1971). Часть произведений де Бура относится к жанру керамического панно. Большинство авторов панно обращаются к серьезной тематике, komponуя многофигурные рельефные группы (П. Мартинсон. «Жизнь человека»; Х. Мелнбарде-Крисберг. «Сажайте розы в земле проклятой» и др.).

Среди других отраслей декоративно-прикладного искусства наиболее близкой текстильному искусству и искусству керамики является художественная обработка кожи. В 60-е годы начались принципиальные изменения в этой области — в сторону большего выявления свойств материала, использования новых композиционных элементов и выработки технических приемов. Симметричные геометрические и растительные орнаменты постепенно сменяются свободно расположенными декоративными элементами. Вместо гладкой поверхности появляются рельефные композиции, создаваемые складками кожи, выжиганием, плетением, аппликацией, набивкой, использованием меха и т. п. Широко применяется также батик и печать с помощью клише. Декоративность кожаных предметов повышает инкрустация различными материалами (текстиль, металл, янтарь, элементы растительного мира — соломка, березовая кора и т. п.). Здесь большой вклад сделан художницей старшего поколения В. Цепурите и ее ученицами (А. Лице, В. Балтока,

В. Аболиня, А. Штраух и др.), создающими работы самого разного назначения.

В начале 70-х годов, когда ряды художников-прикладников пополнились выпускниками Таллинского художественного института (И. Силис, Д. Даугупе и др.), усиливается тенденция роста сюжетно-тематических композиций, выполненных в смешанной технике или с применением окрашивания. В декоративном оформлении изделий из кожи определяющее место получает цвет, усиливается ассоциативность образов, повышается роль символа и метафоры. Высокое профессиональное мастерство мы видим в переплетах и обложках книг, различных коробках и других изделиях из кожи.

Сходные явления наблюдаются и в художественной обработке дерева. Появляется много декоративных композиций, главным образом это декор интерьера и кубки (награды) с низким или высоким рельефом. Часто встречаются большие развернутые в декоративных объемах группы геометрических мотивов, близкие по замыслу керамическим ансамблям. Варьируя размеры и объемы изделий, их природную фактуру и обработку (с введением деталей из металла или янтаря), подчеркивая естественный рисунок дерева полировкой, тонированием или лакировкой, мастера достигают большого разнообразия художественных форм (Д. Спалле. «Посвящение главному дирижеру праздника песни», 1973; Ю. Душелис. «Ритмы», 1975). Дерево — излюбленный материал в оформлении общественных интерьеров, где оно нередко соседствует с витражом и пластикой по металлу (О. Кетерлинь. «Вертикальное движение»; Я. Полякс. Композиция «Логика», 1975; работы У. Салакс и др.). Появляется в это время и интерес к созданию ансамблей мебели (Я. Полякс).

Художественная обработка металла представляет несколько направлений. Большое место в ней занимает внешнее и внутреннее оформление зданий, а также изготовление спортивных и конкурсных призов. Активный творческий процесс происходит в ювелирном искусстве. Круг проблем, связанных с развитием художественной обработки металла, отражается и в выставочных работах. От чрезмерного украшения предметов художники обратились к конструкциям форм и широкой тематике, что проявилось в фигуративных композициях, зачастую носящих ассоциативно-образный характер. (Ю. Гагайнис. Декоративная чеканка, триптих «В ожидании тревоги», «У стрелков играют зорю», «Брат сестре», 1977, латунь, дерево). Многообразие выявления стилистических свойств изделий из металла способствует обучению студентов в Рижском училище прикладного искусства, на факультете промышленного искусства Академии художеств Латвийской ССР и в Таллинском художественном институте.

Ювелирное дело более чем любая другая отрасль декоративно-прикладного искусства зависит от изменчивости моды. Поэтому здесь бывают небольшие отступления от доминирующей стилистической линии по сравнению с ведущими отраслями декоративно-прикладного искусства. В первой половине 60-х годов явно преобладала традиционная обработка янтаря, и лишь изредка этот материал уживался с металлической оправой. Во второй половине десятилетия позиции металла укрепляются. О верности традициям на-



родного искусства свидетельствует сохранение янтарных акцентов в предметах украшения. 70-е годы — время формирования новой моды, когда художники ищут иной подход к материалу и технике, одновременно вырабатывая и свой индивидуальный стиль. Возникают главные черты стиля, стремящегося к богатству форм, трудоемким техникам, разнообразию материала. Наряду с такими известными мастерами, как А. Найка, Э. Ауныньш, Г. Ромулис, Э. Вейдеманис, начинают выделяться Ю. Гагайнис, М. Краста, И. Урбан, Л. Андриякайте, А. Ауныньш и другие. Характерным явлением становится отказ от янтаря, вместо него используют полудрагоценные и драгоценные камни, а также другие природные материалы — раковины, птичьи перья, мех и т. д. Красочность, выразительность форм и тематическое многообразие украшений успешно помогает выявить техника эмали, которая в предшествующие периоды применялась мало.

Небольшой удельный вес в латышском декоративно-прикладном искусстве имеют изделия из стекла. Вполне уместно здесь говорить о несоответствии развития этой отрасли требованиям жизни. Основы ее заложены А. Вилбергом, который совершенствовался в обработке стекла в Чехословакии и ввел в Латвию культуру сдержанных форм, тонкого травления и гравирования. Наряду с этой стилистической линией, обращенной главным образом к тематическому декору, существует и другая, выделяющая особенности стекла как материала и раскрывающаяся в применении относительно больших масс стекла. Педагогическая деятельность Вилберга в Академии художеств Латвийской ССР способствует выявлению новых специалистов в этой отрасли.

Латышское декоративно-прикладное искусство постоянно обогащается новыми видами, техниками, формами. Тесная связь его с жизнью сочетается со стремлением к профессиональному росту, непрерывному совершенствованию.

Начало 60-х годов связано с новыми творческими поисками создания современной латышской архитектуры. Происходит окончательный отказ от украшения, от нерационального использования внутреннего пространства. Укореняются принципы свободного, логического построения планов и объемов зданий, более динамичного размещения объектов общественного назначения в градостроительных комплексах. Быстрый рост объема строительства расширил творческие возможности архитекторов, но одновременно выявил и ряд ограничений материально-технического и технологического характера. Таким образом, достижения латышской архитектуры рассматриваемого периода могут быть оценены лишь как некоторые успехи начальной стадии качественно нового этапа ее развития.

В Риге на основе нового генерального плана реконструируется центральный район, сформировавшийся и весьма плотно застроенный в конце прошлого — начале нынешнего столетия. Массовое жилищное строительство концентрируется в основном в периферийных районах с экстенсивной малоэтажной и индивидуальной застройкой или на свободных территориях. Это жилые районы Кенгарагс, Пурвциемс, Илгюциемс,

Вецмилгравис, Зиепниекалнс, Иманта, Болдерая, Плескодале.

Новые генеральные планы средних и малых городов, так же, как и Риги, основаны на использовании прогрессивных принципов и достижений современной градостроительной науки и практики. В градостроительных проектах (городов Юрмала, Кулдига, Цесис, Валмиера, Елгава и др.) большое внимание уделяется созданию рациональной архитектурно-планировочной структуры городов, оптимальной взаимосвязи всех планировочных элементов города (промышленных и жилых зон, систем обслуживания и транспорта, зон отдыха).

Проектирование и строительство новых жилых районов тесно связано с решением современных проблем. Жилище перестало проектироваться в виде замкнутой ячейки, его стремятся как бы продолжить в окружающем пространстве, где жильцы, особенно дети, проводят многие свободные часы. Так, в Риге массивы Кенгарагс, Пурвциемс, Иманта стали большими комплексными жилыми районами с развитой системой культурно-бытового, торгового и коммунального обслуживания.

Первым знаменательным событием в практике массового жилищного строительства Латвийской ССР стало создание в 1958—1962 годах микрорайона «Агенскалнские сосны» в Риге. В центре района была почти без изменений сохранена ценнейшая часть ландшафта — поросший соснами слегка холмистый участок земли. Исходя из требований наилучшей освещенности жилья, автор проекта (архитектор Н. Рендель) свободно разместил вокруг зеленого массива секционные жилые дома, создав выразительное, открытое к югу во двор-парк каре зданий. Этот прием создания полуоткрытых дворов различной конфигурации в последующие годы неоднократно варьировался почти во всех жилых массивах Латвии. В районе Кенгарагс (1961—1971, архитекторы А. Берке, М. Бродский, И. Страутманис, Г. Мелберг, А. Озолия, Л. Наглинь и др.) один микрорайон имеет раскрытые в одну сторону дворы трапециевидной формы, которые девятикратно повторяются вдоль берега Даугавы. В другом микрорайоне дворы в основном прямоугольной формы и повторяются в другой ритмической последовательности. В районе Большая Югла (1962—1970, архитекторы Д. Данненберг, Э. Фогель, О. Крауклис, Г. Мелберг, Л. Наглинь, Р. Пайкуне и др.), размещенном на берегу озера Югла в сосновом лесу на окраине Риги, были впервые в практике массового жилищного строительства Латвии введены 9- и 12-этажные дома. Самое красивое место в этом районе образовалось возле небольшого озера Велнэзерс. Часть берега этого озера упирается в большой лесной массив, на остальном пространстве вокруг него разместилась вереница свободно стоящих 5-этажных домов, прерываемая группой из трех 12-этажных домов, возведенных из красного кирпича. Своеобразный композиционный прием был применен в районе Пурвциемс, строительство которого было начато в 1965 году (илл. 37).

В основе композиции осуществленных микрорайонов (архитекторы Э. Дранде, М. Мединскис, Г. Мелберг, Р. Пайкуне и др.) использована система шестигранников, каждая грань которых образуется одним





37. Э. Дранде, М. Мединскис, Г. Мелберг, Р. Пайкуне и др.  
Общий вид жилого района Пурвциемс. 1965—1970-е гг. Рига

четырёх- или шестисекционным домом, а внутреннее пространство превращено в частично открытые дворы. В группы таких дворов включаются ряды многосекционных 9-этажных домов. В Задвинье (на левом берегу Даугавы) в 70-е годы создается жилой район Ильгюциемс (архитекторы Р. Лелис, Р. Пайкуне, Т. Францмане и др.), который превращается в красивейшее место Риги благодаря развитию лучших начинаний 60-х годов и применению принципов парковой архитектуры при благоустройстве территории. Аналогичным образом застраиваются жилые районы и в других городах республики (Лиепая, Даугавпилс, Елгава, Олайне, Юрмала и др.). Массовое жилищное строительство в Латвийской ССР основано исключительно на применении серий типовых проектов. Это варианты либо кирпичных, либо крупнопанельных жилых домов, в создании которых участвовали архитекторы Л. Плакане, Л. Осе, М. Жагаре, М. Хнох, Л. Дорофеева и другие. Новые серии типовых жилых домов созданы на основе принципа применения блок-секций, что позволяет применять более свободную блокировку объемов жилых домов.

Общественные здания в 60-е годы впервые стали приобретать архитектурный облик, соответствующий новому, социалистическому содержанию. Первым интересным в этом отношении явился Дзинтарский летний концертный зал на 2000 зрителей, построенный в Юрмале по проекту архитекторов М. Гелзиса и А. Вецилиса в 1959—1960 годах. Внутреннее пространство зала свободно сливается с пространством находящегося рядом сквера благодаря легкости несущих конструкций — стальных труб — и плавному изгибу обшитых деревом карнизов перекрытия. Зал, расположенный в зоне дюн Рижского взморья, таким образом органически вписался в природный ландшафт, который стал важной частью архитектуры.

Видное место в облике старой и новой застройки в 60-е годы занимают торговые предприятия и центры общественного питания, которые отличаются хорошим качеством строительных работ и относятся к числу лучших современных сооружений малых и средних городов Латвийской ССР. Таковы, например, ресторан «Юрас Перле» в Булдури (1965, архитектор И. Гольденберг, инженер Н. Костро), универмаг с рестораном





38. М. Станя, Г. Кандерс, И. Якобсон. Здание Государственного академического Художественного театра имени Я. Райниса. 1977. Рига

в Валмиере (1964, архитектор В. Самтыня) и в Талсы (1965, архитекторы В. Петерсоне, Э. Вецумниек), универмаг в Слока (1966, архитектор А. Шенберга), ресторан «Варава» в поселке Саулкрасты (1969, архитектор Г. Петерсон) и другие. Все эти здания хорошо вписаны в окружение, отличаются четкостью архитектурно-пространственного построения, имеют удачные функционально-планировочные решения. Особенно интересна архитектурная композиция ресторана «Сените» на шоссе Рига — Псков (1967, архитекторы Л. Скуя, инженеры А. Бите, Г. Грюнберг, Р. Озолинь, *илл. 40*). Изящно изогнутый железобетонный купол перекрытия и тщательная проработка деталей и малых архитектурных форм придают объекту привлекательную индивидуальность.

Значительную роль в архитектурном облике городов играют также новые гостиницы, лечебные учреждения, административные здания. Так, в 1970 году было завершено строительство 9-этажного здания гостиницы в Даугавпилсе, которое имеет простую и ясную планировку и выразительное архитектурно-пространственное решение (архитектор В. Федоров, художник-

интерьерист Ю. Финк). Возвышаясь на главной площади города, гостиница является одним из основных объемов, организующих пространство этой площади, и во многом предreshает дальнейшее развитие архитектурного ансамбля центра Даугавпилса. В городке-курорте Юрмале своеобразен санаторий «Рижское взморье», расположенный непосредственно в дюнной зоне Рижского залива (1965, архитектор М. Гелзис, инженер А. Бриедис). В 1967 году в Яункемери был построен комплексно решенный современный санаторий (архитекторы А. Рейнфелдс, В. Кадырков, В. Майке, инженер Ю. Бодниец), который является первым крупным объектом во вновь создаваемой санаторной зоне Рижского взморья. В 1970 году начал действовать санаторий «Рижский залив» в Яундубулты, построенный по проекту московских специалистов — архитектора Ф. Козютина, инженера Е. Шумилина и других. В 1971 году завершен комплекс Дома творчества Союза писателей СССР в Дубулты (архитекторы Я. Вилцинь и др.). Из возведенных по индивидуальным проектам выделяется здание горкома партии и горисполкома Юрмалы (1968, архитекторы А. Рейн-





39. А. Рейнфелдс, А. Грина, В. Майке, инженеры Э. Вaleyнис, Г. Лацис. Гостиница «Латвия». 1970-е гг. Рига



40. Л. Скуя, инженеры А. Бите, Г. Грюнберг, Р. Озолинь. Ресторан «Сените». 1967. Рижский район

фелдс, А. Грина), отлично вписанное в пейзаж Рижского взморья. Здесь активно использован синтез архитектуры и декоративного искусства. В 1969 году в Елгаве начала работать городская больница на 300 мест (архитекторы В. Раммане, А. Ишханова, инженер Ж. Герке), а в 1970 году — новая республиканская туберкулезная больница «Югла», расположенная вблизи Риги (архитекторы П. Швабе, А. Ишханова, инженер Г. Приедол). Облик обеих больниц отличается строгостью, простотой и лаконичностью, характерными для современной архитектуры Советской Латвии. Среди зрелищных зданий районных центров республики следует упомянуть Дом культуры в Вентспилсе (1975, архитекторы В. Вавулис, О. Домбровскис, художник Э. Гаркевич) и Дворец металлургов в Лиепае (1975) с оригинальными интерьерами.

Постепенно современный облик приобрели не только уникальные общественные сооружения, но и объекты массового строительства, возводимые по типовым проектам, — здания общеобразовательных школ, детских садов, поликлиник, центров бытового обслуживания и т. п. Наиболее интересными среди них с точки зрения удачного сочетания индустриальных методов строительства и архитектурной выразительности являются здания школ. Четкая функциональная группировка помещений нашла здесь свое выражение в пластически интересных сочетаниях отдельных объемов зданий.

Одной из самых сложных проблем архитектурного творчества оказалось возведение новых общественных зданий в центральной части Риги. Удачно осуществлена увязка со старым окружением административного здания Союза рыболовецких колхозов на улице Яуна (1967, архитектор Д. Данненберг). Имея поперечно-несущие кирпичные стены, мансардную крышу, крытую черепицей, и мелкий ритм вертикальных членений, это здание органично влилось в старинную застройку. К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина на территории Старой Риги был открыт музей-памятник Латышским красным стрелкам (архитекторы Д. Дриба, Г. Лусис-Гринберг), перед которым возвышается вытесанный из розового гранита монумент (скульптор В. Алберг). Занимая центральное положение на площади среди пестрой застройки разных лет, музей акцентирует начало главной магистрали Риги — улицы Ленина. Пользуясь приемами контрастной группировки объемных масс и открытых пространств, авторы достигли убедительной художественной трактовки героической темы. Своими красивыми объемами и интерьерами выделяются также новые зрелищные и спортивные сооружения Риги (илл. 42). Основой Дворца спорта (1970, архитекторы О. Крауклис, Б. Бурчика, А. Ишханова, Л. Краукле, М. Скалберга является универсальный зал вместимостью до 6,5 тысячи мест. Важной доминантой улицы Ленина стало здание Художественного театра имени Я. Райниса с залом на 1000 мест (1977, архитекторы М. Станя, Г. Кандерс, И. Якобсон, илл. 38). В парковый пояс центра города хорошо вписано здание ЦК КП Латвии (1974, архитекторы Я. Вилцинь, Г. Асарис, А. Удрис, инженер И. Велдрумс, илл. 41). Особенно удачно решено благоустройство окружающей территории — малые архитектурные формы, покрытия дорог, озеленение. Гостиница «Латвия» (архитекторы





41. Я. Вилцинь, Г. Асарис, А. Удрис, инженер И. Велдрумс.  
Здание ЦК КП Латвии. 1974. Рига

А. Рейнфелдс, А. Грина, В. Майке, инженеры Э. Валейнис, Г. Лацис, *илл. 39*) стала архитектурной доминантой на улице Ленина. Стройный параллелепипед 26-этажного здания, замкнувший перспективы нескольких улиц, активно воспринимается с многих точек города.

В целом ряде малых и средних городов республики облик центров значительно определяет реконструкция центральных площадей, связанная с возведением памятников В. И. Ленину (Балви, Гулбене, Валка, Елгава, Юрмала, Мадона и др.).

Концентрация сельских жителей в новых поселках вызывает необходимость в строительстве современных общественных зданий — детских учреждений, центров культуры и коммунального обслуживания. Как и в городах республики, общественные здания в селах приобрели новый облик. Таковы, например, клуб и административное здание в совхозе имени В. И. Ленина Рижского района (архитекторы З. Абеите, К. Георгс-Екабс), клуб со спортивным залом в совхозе «Буртниеки» Валмиерского района (архитектор А. Бидзанс и др.).

В рассматриваемый период стали актуальны также вопросы промышленной архитектуры. Некоторые успехи в этой области достигнуты, например, при строительстве в Риге радиозавода имени А. Попова, фасады которого обращены на одну из новых магистралей города, а также при создании узла «Станция промышленная» (архитекторы О. Бука, Э. Балинь, В. Берзинь и др.).

В 60-е — 70-е годы в Латвийской ССР расширились и обновились творческие искания художников-монументалистов.

В общественных интерьерах в Риге и многих районных городах видное место заняли тематические витражи. Г. Вилк создал героические композиции в Историческом музее Латвийской ССР — «Латышские стрелки» (1961—1964). Многофигурная композиция художника Э. Цесниека на тему народного эпоса «Лачплесис» украшает Дом культуры химиков в Даугавпилсе. Плодотворно работает Л. Берзинь. Он является автором многих витражей в Латвии и других союзных





42. В. Шнитников, Г. Ирбите, инженер А. Лисовский. Центральный дом спорта общества «Даугава». 1962. Интерьер. Рига

республиках. Наиболее характерны для его творчества витражи «Рига» (1977) в здании Рижского горисполкома и «Керамика» (1976) в Музее зарубежного искусства в Риге.

В 70-х годах работа латышских витражистов-монументалистов широко разворачивается вне республики. Цесниец создает грандиозный плафон с изображением Икара и созвездиями зодиака (1971) в Зеленчукской обсерватории на Северном Кавказе, Л. Берзинь и Г. Страута — авторы композиций в Ташкенте, Ульяновске, Виннице. Интересны и многообразны работы Т. Грасса. Он первый из латышских витражистов использовал колотое стекло и стал создавать пространственные витражи, близкие к скульптурным произведениям. Одновременно Грасс изучает классический витраж и, используя сложную технику выжигания стеклянных красок, выполняет ряд миниатюрных композиций для окон одной из центральных аптек Риги. Меняется роль витража, а также его содержание, появляются свободно стоящие витражи, которые, подобно скульптуре, организуют вокруг себя среду (Т. Грасс. «Соты», Выставка народного хозяйства

Латвии; Л. Берзинь. Витраж для санатория «Тервете») или выполняют тектоническую и чисто декоративную функцию (Я. Криевс. «Декоративный витраж» в новом клубе железнодорожников в Риге). Удачно применен витраж в новом Дворце бракосочетаний в Лиепае (автор Г. Страута). Витраж организует интерьер Дворца, внося в него большое эмоциональное звучание, праздничность.

Монументальная живопись разных техник все более активно входит в интерьеры общественных зданий различного характера. Один из самых интересных примеров применения монументальной тематической живописи в интерьере — работа О. Абола для вестибюля здания исполкома Юрмалы в Дубулты. В конце 60-х годов усиливается тяга молодого поколения художников к монументальному искусству. Яркой декоративностью, четким ритмом и острой экспрессивностью привлекают росписи Л. Мауриньша (интерьер молодежного кафе «Аллегро» в Риге, вестибюль исполкома в г. Лимбажи, интерьер кафе в здании ЦК комсомола Латвии). Я.-А. Осис первый в республике удачно использовал яркий, эмоциональный цвет в





43. Э. Илтнер. Роспись потолка в Музее театрального общества.  
1973



школьных интерьерах (стенная живопись в 39-й средней школе Риги).

В 70-е годы мы все чаще встречаемся с оригинально выполненной монументальной живописью в районных центрах республики. Удачно сочетание архитектуры и монументальной живописи в новом административном здании старинного города Талсы (художник Л. Ауза). Интересна роспись в зале музея Театрального общества, выполненная художниками И. Зариным, Э. Илтнером, Р. Валнере, А. Станкевичем и Я.-А. Осисом (илл. 43).

С начала 60-х годов в интерьерах начинает использоваться керамика. Самой популярной формой ее стала тематическая мозаика в виде панно. Однако она решалась обычно как произведение станкового искусства и воспринималась не комплексно, а как декоративное оформление интерьера, во многом утрачивая силу эстетического воздействия («Пусть всегда будет солнце!» Л. Медниеце, Дом науки в Риге; «Прометей» И. Кролле, Институт органического синтеза в Риге). В 70-х годах использование керамики в интерьерах количественно возрастает, особенно в Риге: центральный книжный магазин «Глобус» (Ф. и Р. Хеймрат), ресторан «Щецин» (С. Циховска, В. Ятниеце), кафе «Сигулда» (А. Зиле), молочный ресторан (С. Шмидкене, Л. Лукшо), аптека № 6 (М. Озолинь, А. Кигелис).

Декоративная керамика в экстерьере используется гораздо реже. Композиционно удачна керамика, украшающая наружную стену Республиканской стоматологической поликлиники в Риге (К. и М. Озолинь).

В 70-х годах в интерьеры активно входит художественный текстиль, особенно гобелен.

Художники-металлисты создают декоративные пластические изделия и функционально продуманные конструкции, а также обращаются к разработке декоративных плоскостей, органично вписывающихся в общую композицию пространственной среды. Интересными объектами применения художественного металла являются декоративная композиция в кафе кинотеатра «Рига» (архитектор Э. Вецумниек, металлисты Я. Карклинь и Б. Самсонов), декоративная стена в гостинице «Метрополь» (Рига, Р. Стукмане), чеканка по меди в ресторане «Сените» (Рижский район, И. Гулбе). Монументальное звучание получает металл в мемориальных ансамблях. Драматизм стены ансамбля, посвященного жертвам фашизма в Саласпилсе, усиливает экспрессивный ритм кованой стальной решетки (В. Зибенс, Г. Загерис, Ю. Густсон). Психологически активный компонент в музее-памятнике Латышским красным стрелкам — кованая металлическая дверь (проект архитектора Д. Дриба, реализация в металле Г. Загерис, Ю. Индриксон), орнаментальный мотив которой напоминает штык винтовки. В республике работает сильный коллектив художников-металлистов. Декоративный металл Х. Рысина и Д. Бодниека широко применен во многих интерьерах в Москве, Ленинграде и других городах Советского Союза (станции Московского метрополитена; декоративные работы на территории пионерского лагеря «Артек» в Крыму, 1968; потолок конференц-зала Дома отдыха вблизи Ялты и др.).



# ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В первой половине 60-х годов в эстонском искусстве наблюдалась перестройка творческого мышления ряда художников, происходившая несколькими путями.

Один из них получил наиболее четкое выражение в работах молодых тогда художников. Он может быть отнесен к «суровому стилю». Этот стиль, точнее — определенный комплекс принципов, находился в полемическом отношении к эстонской художественной традиции. В картинах или эстампах молодых отсутствовала сколько-нибудь развитая сюжетная интрига. Простые сильные герои представлены были в повседневных делах и обыденных состояниях, а внутренний пафос возникал из энергичной пластической экспрессии. Усиленное звучание мало дифференцированного цвета, жесткие контуры, напряженные или несколько гипертрофированные формы, выделяющие главные, характерные черты модели или мотива, — все это выявляло суть предмета и авторское отношение к нему.

Другой путь, напротив, был продолжением в новых условиях традиции, сложившейся в основном в кругу художественной школы «Паллас». Здесь господствовали созерцательное размышление, камерные переживания гармонии окружающего мира, выраженные в мягкой, свободно повторяющей импрессионистическую стилистику живописной манере. Между указанными двумя крайними тенденциями возникали переходные и смешанные формы, происходили своеобразные скрещения.

В середине 60-х годов наряду с сохранением и развитием сложившихся принципов происходит усложнение содержания и образной структуры эстонского изобразительного искусства. Определяющим признаком новой фазы становится тяга к интеллектуально-художественному обобщению, к философскому осмыслению крупных, глобальных проблем современного мира, к постановке «вечных» вопросов человеческого бытия, к выражению личностного их понимания и переживания.

В целом искусство 60-х годов было ориентировано на активное проявление авторской позиции в художественном восприятии мира и интерпретации человеческих проблем. Поскольку этот принцип, будучи доведенным до предельного заострения, приводил к субъективизму, в начале следующего десятилетия в творчестве ряда

молодых художников принцип личностной экспрессии был отвергнут. Произошла демонстративная реабилитация предмета, представляемого в своей непрекесаемой объективной вещественности. Тем не менее это сокрытие авторской позиции было скорее видимым, нежели подлинным: при кажущейся простоте воспроизведения реального мира образ сохраняет сложную структуру и отсылает — по авторской воле — не только к непосредственно созерцаемой действительности, но и к широкому кругу общекультурных и художественных явлений. Так к середине 70-х годов складывается сложная и многоплановая картина эстонского искусства, где продолжают углубляться и развиваться в живом и продуктивном взаимодействии творческие идеи и принципы, родившиеся в ходе сменявших друг друга фаз художественного процесса последних десятилетий.

В этом динамическом движении различные виды искусства сыграли неравную роль. Первоначально наибольшую подвижность, чувствительность к духу времени и смелость в постановке новых проблем демонстрировала графика. Ближе к рубежу десятилетий инициативную роль перенимает живопись, точнее — значение обоих видов искусства в национальной художественной культуре выравнивается. Несколько особняком, не столь интенсивно и сложно, шло развитие скульптуры.

В 60-е годы художественная жизнь республики становится заметно богаче, чем в предыдущий период. Выставочная деятельность получает нарастающий размах и принимает все более гибкие и разнообразные формы: помимо традиционных республиканских выставок, а также выставок персональных и групповых, все большую роль начинают играть тематические выставки, экспозиции по видам искусства (эстамп, скульптура, декоративная скульптура, рисунок, акварель, отдельные виды прикладного искусства, дизайн и т. п.) и отдельным жанрам, а также многочисленные передвижные выставки. В результате эстонское искусство, равно как и экспонируемые в Эстонии произведения художников других республик, получают такую обширную и заинтересованную аудиторию, какой не знала вся прежняя история эстонской художественной культуры.





44. Л. Микко. Несущие огонь. 1969

Особое значение в этот период имели крупные экспозиции, приуроченные к выдающимся событиям в жизни республики и всей страны, такие, как республиканская выставка, посвященная 25-летию Советской Эстонии (1965), 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, а также эстонские экспозиции на выставках трех прибалтийских республик в Москве, где ретроспектива за несколько минувших лет позволила увидеть и оценить основные направления и тенденции художественного развития. В конце 60-х годов складывается традиция регулярных прибалтийских выставок по видам искусства. Таллин был избран местом проведения триеннале графики (первая — в 1968), в которых постоянно участвуют художники других городов и республик страны. Таким образом, таллинские выставки превратились в один из наиболее представительных показов советского эстампа. Существенное значение для формирования новых идей в сфере интерьера, мебели и дизайна имели таллинские выставки «Пространство и форма» (1969, 1972, 1976).

Организованное еще в конце 50-х годов издательство «Кунст» («Искусство») много способствовало популяризации, а также обсуждению актуальных проблем эстонского и всего советского искусства.

Важнейшую роль в движении искусства и ориентации художественной жизни играли съезды Союза художников ЭССР. Они проводились каждые два — три года (с 1962), пока в 1972 году не было принято изменение пункта устава, установившее четырехлетний промежуток между съездами. XVI съезд художников состоялся в 1977 году. К этому времени можно было ясно представить устойчивые направления, отделить их от явлений преходящих и дать обоснованную оцен-

ку основным тенденциям развития. На XVI съезде подчеркивалось, что эстонское искусство стало богаче индивидуальностями, сложнее и разнообразнее по образному языку, глубже и философичнее по содержанию, по способам осмысления современного мира. Было отмечено, что интерес к абстракции, который имел место у некоторых художников в 60-е годы, угас и новое утверждение предметности стало одной из важнейших примет искусства следующего десятилетия. Вместе с тем на последних съездах негативную оценку получили произведения претенциозные, внешне многозначительные, но бедные содержанием. Специальное внимание было уделено художественной критике, особенно — опыту анализа новейших процессов в эстонском искусстве.

В области живописи наиболее значительны ее станковые формы. Крупнейшие мастера старшего и среднего поколений сохранили не только высокую творческую активность, но и способность к развитию, открытость к новым идеям. Для некоторых этот период был вершиной творческого пути. В их произведениях реализована была необходимая и творческая связь с традицией, а интерпретация новых идей была оплодотворена профессиональной и интеллектуальной зрелостью.

Примером такого взлета может служить искусство позднего Э. Китса. Он создавал большие картины, отмеченные масштабностью и глубиной концепции, и параллельно — множество живописных импровизаций, в которых развернута богатейшая гамма мыслей и настроений, глубокие раздумья о человеческих отношениях и судьбах, образы горькие, ироничные, шуточные, — вплоть до непринужденной, артистичной эстетической игры. Художник свободно переходил от вещественной, выявляющей массу и плотность предмета живописной манеры, к декоративной, от светящейся и вибрирующей импрессионистической — к графичной, легкой и недосказанной, оставаясь, однако, везде самим собой. Одна из наиболее значительных его работ начала 60-х годов триптих «Музыка, балет, изобразительное искусство» (1961—1962) — своего рода собирательный образ радостного и свободного творчества. Среди поздних картин — «В. И. Ленин» (1970, *илл. 45*), где в построенной по принципу монтажа композиции центральный образ соотношен с рядом изобразительных цитат из классической советской Ленинианы, расположенных подобно клеймам, и в сложных, многоплановых сопоставлениях раскрываются грани личности вождя революции. Тогда же были созданы отмеченные высокой простотой и светлой человечностью «Керамисты», «Строители», «Старики», «Молодая семья».

Только к 60-м годам окончательно формируется художественный мир Л. Микко — с устремленностью к равновесию, монументальной ясности, интеллектуальному обобщению. Его натюрморты ориентированы на логику композиции, организованной сильными контурами, упрощенными массами, цветовыми плоскостями. Столь же упорядочены и спокойно лиричны мотивы эстонской природы в его пейзажах. И те и другие исполнены гармонического равновесия («Натюрморт с электрогитарой», «Натюрморт с яблоками», оба —









46. Э. Окас. Хиросима. 1965

1966; «Пейзаж Отепя», «Осенний день», 1971). Поэтика Микко полностью развернута в специфической для него форме картины-панно, выдержанной в монументальном стиле. Сквозные темы картин, решенных иногда по принципу декоративного панно, но часто имеющих более сложную пространственно-временную конструкцию,— утверждение человека в мире через труд и подвиг, связь поколений и преемственность культуры (триптих «Люди и земля», «Человек и космос», «Песня времен», 1970; «Несущие огонь», илл. 44).

Ярким продолжением живописной традиции, сложившейся еще в 30-е годы, стали пейзажи, натюрморты, портреты А. Варди, чье творчество входит в полосу подъема к началу 60-х годов; неизменно высокая живописная культура отличала последние работы Адамсона-Эрика.

Среди художников следующего поколения исключительно творческой активностью выделяется Э. Окас. Началом нового этапа в его развитии как живописца можно считать 1963 год, когда были созданы первые полотна «японского цикла» («Старая женщина из Хиросимы», «Японская деревня»), продолженного в по-

следующие годы («Хиросима», 1965, илл. 46). В этих вещах Окас отходит от свойственной ему ранее сочиненности театральных мизансцен, стремясь к простоте и естественности представления человека и к собственно живописному выражению. Темперамент художника диктует ему выбор экспрессивного и броского типажа и быструю, динамичную, внутренне драматичную живописную манеру. В некоторых картинах Окаса (например, в индустриальных пейзажах, представляющих собою своего рода индустриальные фантазии) сильнее всего ощущается линейное начало и известный геометризм, присущие его графике. Художник нередко приходит к соединению различных жанров, стремясь к большим обобщениям. Отсюда и усиливающаяся в 70-е годы склонность к крупномасштабным композициям. Портрет разрастается до группового портрета-картины («Моя семья»), многочисленные пейзажи индустриальныхстроек и типизированные образы строителей синтезируются в грандиозную панораму («На стройке электростанции»), многократно трактованная тема Великой Отечественной войны оказывается в известном смысле подытоженной в «Горящем тигре» и «Героях». Большие, кажется, на одном ды-



хании написанные картины, где представлены кони и обнаженные модели, замечательны оптимистической силой жизнеутверждения, энергичной живописью («Лошади», «Женщина с лошадью»).

Продолжал работу над тематической картиной, в основном в 60-е годы, В. Лойк. Наиболее значительные его произведения были посвящены Великой Отечественной войне («Боевой путь эстонского корпуса», триптих, 1969) и истории революционного движения в Эстонии. Его «Песня протеста» (1963), где представлен майский митинг эстонских трудящихся в 1922 году, по своей композиции символически перекликается с известным полотном А. Йохани «Восстание трудящихся 21 июля 1940 г. в Тарту», которое явилось первой в эстонской живописи картиной на революционную тему.

В сложившемся ранее стиле, но с большей зрелостью и раскованностью создавали свои поздние пейзажи Р. Сагритс, Р. Уутмаа, а также В. Вяли, исполнивший и ряд портретов. В области натюрморта продолжала работать Л. Китс-Мяги. Особую последовательность и уверенно растущую зрелость демонстрировала О. Терри. Художница писала и тематические картины, и пейзажи, но основная ее сфера — портрет. В некоторых случаях портрет у нее выступает как средство для решения иной жанровой задачи («Строители Таллина», тетраптих, 1963; «На поле»). Портреты Терри, напряженные и обобщенные по живописи, точно передают главные черты, «нерв» характера и содержат тонкий анализ душевной жизни модели, иногда цельной и сильной, иногда раздвоенной и драматичной, но непременно интенсивной и сложной («В. Раам», «Виве», «Юри Пальм», «Пеетер Улас», 1973).

Без резких перемен, развивая ранее найденные принципы, продолжала творческую работу Л. Мууга. Уже в начале 60-х годов появляется одна из лучших ее картин «Оркестр» (1962), с обостренно ритмизованной композицией и сдержанно-сосредоточенной цветовой гаммой. В дальнейшем наряду с многофигурными композициями («Семья рыбака» и др.) художница много внимания уделяла портрету и натюрморту. Особенно следует выделить ее точные и тонкие портретные образы балетмейстера Анны Экстон (1967, *илл. 48*), театральной художницы Айме Унтъ (1971) и других. В творчестве И. Кимма также не произошло качественных изменений, его портреты, по-прежнему серьезные и объективные, стали богаче и интенсивней по цвету, и только в крупнейшей своей картине этого периода «Комсомольцы 1941 года» (1972, *илл. 47*) он, не изменяя своей последовательно реалистической манере письма, соединил разнопространственные мотивы, чтобы воссоздать не столько непосредственно созерцаемую сцену, сколько образ памяти.

Качественные сдвиги, во многих отношениях определившие художественную атмосферу 60-х годов, в основном связаны с творчеством мастеров того поколения, которое начинало самостоятельный творческий путь в конце предыдущего десятилетия.

Один из наиболее ярких и типичных художников этого поколения Н. Кормашов. В его ранних вещах повсеместно господствовал принцип выразительного пластически-цветового выявления характера: специ-



47. И. Кимм. Комсомольцы 1941 года. 1972

ально отбирались и доводились до мощного звучания наиболее значимые для раскрытия смысла черты модели или мотива. Таковы плотные и жесткие формы одежд, могучих рук и затылков в «Рыбаках», колористическая и композиционная связь с землей, контраст мощи и женственной хрупкости крестьянок в «Соли земли», ритмы столбов в «Железобетоне». Точно так же благодаря «изобразительному увеличению» или заострению образа становятся зримыми свойства портретируемых людей: «Старик», «Портрет Г. Рейндорфа» (1964, *илл. 52*), «Лууле». Со второй половины 60-х годов наряду с выявлением природы избранного предмета для художника все более важным становится раскрытие нравственного смысла изображаемого, раздумья над последствиями человеческих поступков. Тогда в творчество Кормашова входит тема прошлого, но не как историческая тема, а как прошлое, живущее в настоящем. Наиболее последовательно эта сопряженность времен выступает в картинах, так или иначе посвященных жертвам войн и революционным борцам (триптих «Жертвам войн», 1969; «В огне революции», «Люди новой деревни»). Временное измерение сообщает смысловую многоплановость и таким картинам, как «Демонстрации из детства». Сохраняя чувствительность к красоте характерного, художник утверждает простые, повторяющиеся, всеобщие человеческие ценности — мир, жизнь, труд, позволяя их увидеть вплотную («Крестьянский двор», «Август», 1970; «Весна зеленая»). В то же время он не боится подыматься до противопоставления абстракций добра и





48. Л. Мууга. Портрет балетмейстера А. Экстон. 1967



49. Э. Аллсалу. Девушка в белом платке. 1964

зла, представленных свободными, но общезначимыми символами (диптих «Концепции», 1974).

Другим характерным мастером этого поколения является Э. Пылдроос. В его работах 60-х годов принцип «пластической экспрессии» осуществлялся с еще большей энергией (картина, посвященная расстрелу повстанцев 1 декабря 1924 года — «Финал», 1967). Во многих своих работах он парадоксально соединял противоположные стилистические системы, например линейную и живописную, чтобы острее выразить конфликт антагонистических начал — социальных, нравственных, бытийных. В картине «Слово» (1969) — это противостояние живого и мертвенно-механического, противостояние пробуждающегося самосознания рабочих инертным и отчужденным силам; в картине «Трапеза» (1969) — сопоставление беспокойного, неустойчивого искания человеческого духа и прочных, устойчивых ценностей человеческой жизни. Позднее Пылдроос перешел к более однородной, подчеркнуто живописной манере, создавая образы уравновешенные и гармоничные, хотя и полные внутренней динамики («Семья в парке», «Перекур»). К этому творческому периоду относится лучшая часть выполненных художником портретов (М. Сумматавета, 1969, *илл. 50*; портреты Х. и К. Валк, Я. Ряэс, оба — 1973; «Бледная девушка»). В дальнейшем Пылдроос возвращается к более острой и драматичной живописи, позволяющей в соответствии с его мироощущением осмысливать мир в напряженной противоречивости. Таковы, в частности, картины «американского» цикла 1976—1977 годов.

Творчество О. Субби первоначально отличалось резкой экспрессией, особенно — цвета. Вскоре, однако, Субби отошел от установок «сурового стиля» и стал плодотворно развивать индивидуальный вариант традиционной для эстонской школы живописной передачи созерцаемой красоты мира, в центре которого находится человек. Черты драматизма последовательно сходят на нет («Красный город», «Воскресный день поморянки», «Пейзаж Пикасилла»), сквозными темами его картин становятся гармония человека и природы, а также гармония самой человеческой природы. Не случайно большое место в его живописи занимает изображение обнаженных моделей, исполненных покоя и внутреннего равновесия, выдержанных в пропорциях, близких к классическим, но сохраняющих живую трепетность. Интерьеры Субби часто открываются в пейзаж или совмещаются с ним, обнаженные модели, как и «комнатные» натюрморты — букет в вазе на столе, — демонстративно вдвигаются в пейзажное окружение, и в этом взаимопроникновении проявляется единство человека и природы («Натурщица с платком», 1966; «Обнаженная с озером», «Лежащая обнаженная на фоне пейзажа», «Обнаженная с красным цветком», «Осенний интерьер», 1970). Вместе с тем уже в другом повороте общей проблематики природа в его картинах выступает как арена человеческой жизни и труда («Июль», *илл. 51*; «Шоссе», 1975). Сочная и полновзвучная живопись Субби делает его одним из лучших колористов в современном эстонском искусстве.

Э. Аллсалу продолжал в описываемый период работать как мастер широкого диапазона. К безусловным его достижениям относятся портреты, в их чис-





50. Э. Пылдроос. Портрет М. Сумматавета. 1969

ле— известная «Девушка в белом платке» (1964, *илл. 49*), «Поэтесса Айра Кааль» и другие. Жанровые композиции его при видимой простоте сюжетного мотива тяготеют к обобщающим значениям («Две смены», «Человек и город»), равно как и индустриальные пейзажи («Красный подъемный кран», «Новые строительные площадки», 1972). Параллельно художник создает и свободные, не поддающиеся однозначному истолкованию живописные фантазии.

В большой степени тяготеет к сложным интеллектуальным построениям творчество И. Малина. В первой половине 60-х годов наиболее прочное место у него занимал портрет, где верно и остро был схвачен характер модели («Яан Сауль», «Марет Куке»). Позднее образная структура портретов становится более многослойной: вокруг центрального образа группируются сопутствующие, раскрывающие непосредственно или по ассоциации сферу интересов, занятий или свойства личности портретируемого. Попыты осмысления в

живописи образа мира, каким он рисуется в современной науке, представляют другое направление в его творчестве.

О. Маран сосредоточил свои усилия в области натюрморта, в меньшей степени — пейзажа. Натюрморты Марана отличает классическая ясность, устойчивость, прочность композиции, плотность формы, изысканная красота цветового решения, в них соединяется сосредоточенное восприятие пластической жизни вещей и высокая живописная культура (*илл. 53*).

Несколько в стороне от общего движения стоят работы Л. Сарапуу — наивные портретные или собирательные образы людей, чаще всего в пейзаже, — хрупких, мечтательных, увиденных с бесхитростным удивлением и нежностью («Флора», 1972, *илл. 55*).

Заметный вклад во все жанры живописи сделал В. Охакас, художник широкого диапазона, способный создавать образы, исполненные впечатляющей энергии. Облик среднего поколения дополняют тонкие и





51. О. Субби. Июль. 1977

сдержанные композиции и портреты Л. Кокамяги, картины К. Полли, Х. Рооде и других.

Следующее поколение живописцев, входившее в художественную жизнь начиная с середины 60-х годов, группируется по нескольким направлениям. Для ряда мастеров характерны попытки обращения к глобальным — социальным, нравственным или «бытийным» — проблемам. Таковы картины Ю. Пальма. Его особенно тревожат драмы современного мира: лавинообразный рост «цивилизации потребления», обезчеловечивающее влияние вещей, техники, впечатлений («Разговор манекенов», «Мотоциклисты», «Поток огней», «Гости», 1975). В нескольких работах он выходит к образным интерпретациям «метафизических» вопросов: отношения микро- и макрокосма, конечности человеческой жизни и бесконечности вселенной, жизни и смерти («Смерть гражданина N», «Большой натюрморт», 1976).

Если взволнованность Пальма получает открытое эмоциональное выражение, то у Ю. Аррака нравственно-философское размышление нередко реализуется в форме гротеска, устрашающего, ироничного или лирического. Из картины в картину повторяются одни и те

же — или сходные — персонажи, которые получают конкретный нравственный смысл в каждой новой сюжетной ситуации.

В противоположность тенденции использовать предметный мир как послушный инструмент для выражения авторского размышления и переживания в искусстве следующего поколения происходит демонстративное утверждение предмета в объективном бытии. Так, собственная жизнь предмета в его цветовой и пластической достоверности составляет в известном смысле пафос уверенного и изысканного искусства М. Лейс. Художница ограничила себя сравнительно небольшим репертуаром мотивов — это цветы, плоды, овощи, реже в ее живописи встречается изображение человека или животных. Внимательно прослеженное движение цветовых плоскостей и четко ограниченных силуэтов передает реальность, ее словно впервые увиденную самоценную красоту. Любование предметом, рассмотренным до мельчайших деталей в упор, далеко, однако, от наивного созерцания: извлеченные из естественного контекста мотивы образуют новые сюжеты, соединяются в изощренные композиции, так что ощущение непреложности природы сочетается с не





52. Н. Кормашов. Портрет Г. Рейндорфа. 1964





53. О. Маран. Натюрморт. 1977

менее острым ощущением «искусственности искусства». Напряжение, создаваемое этим противоречивым единством, составляет специфику творчества Лейс.

Определенная полемичность свойственна ранним, тщательно, до мелочей выписанным пейзажам Тоомаса Винта. С течением времени нарочитость уступала место нарастающей простоте и естественности, глубине спокойно-созерцательного отношения к природе, продуманной и уравновешенной цельности образа (илл. 56). Тонкий лиризм отличает элегические пейзажи — преимущественно мотивы морского побережья, иногда с включением человеческих фигур, — мастерски исполненные А. Винт. Иные творческие устремления у А. Кескюла и А. Тольтса, которые добиваются предельной объективности, избегают эмоциональности в передаче предмета и пространства. Подчеркну-



54. Т. Пяэсуке. Летний натюрморт. 1974

тая предметность свойственна также картинам Р. Таммика, некоторые его композиции отмечены драматизмом («На Ленинградском шоссе», 1972). Заметным явлением в живописи 70-х годов стали работы Т. Пяэсуке. Не укладывающиеся в привычные жанровые членения, они посвящены человеческой общности, естественной связи человека и природы, исполненной жизненных сил и переданной уверенной, сочной и полнокровной живописью («Люди», «Летний натюрморт», илл. 54, «Болото»). Н. Гули почти полностью посвятил свое творчество образу молодого современника, которого он изображает, как правило, просто, без сложных завязок в многофигурных композициях или «в упор» — в портретах, в спокойной пластичной манере. Труд и быт эстонских рыбаков в его устойчивых, извечных началах является предметом выдержанных в суровых интонациях панорамных композиций У. Роозвальта.

Особняком стоит в ряду молодых художников П. Мудист; в мягкой живописной манере, со свободной непосредственностью представлены им обобщенные образы труда человека, отдыха, радостей и мечтаний. Облик молодой эстонской живописи дополняют работы К. Каазик, С. Рунге (Лапин), Т. Палло-Вайк, С. Каземаа и других.

В монументальной живописи известное оживление наступило в первой половине 60-х годов, когда разворачивается строительство по типовым проектам общественных зданий — сельских клубов, детских садов и яслей, столовых и ресторанов, интерьеры которых стали украшать декоративные росписи, витражи, живописные панно. Одним из первых крупных произведений монументальной живописи стала фреска «Мир» в вестибюле кинотеатра «Раху» («Мир») в Таллине, созданная Д. Гофман в 1963 году. Характерное для тех лет стремление утвердить плоскость стены сказалось в плоскостно-силуэтном решении крупномасштабных фигур рыбаков. Сграффито в ресторане «Тарвас» в Тарту Э. Китса (1965) исполнено в сдержанно-коричневых тонах, гармонирующих с общей цветовой гаммой интерьера. Стена зала ритмически расчленена большими женскими фигурами, в то время как декоративные детали создают второй, более интимный масштаб. Л. Израэль использовала природный материал — гальку — для мозаичного панно «Звездное небо древних эстонцев» в главном здании обсерватории в Тыравере (1964), выдержанного в приглушенном колорите. В такой же технике исполнено панно В. Лембер-Богаткиной для кафе в Кохтла-Ярве (1970).

В начале 70-х годов появилось несколько значительных работ, которые решали проблему синтеза искусств более глубоко. Это прежде всего мозаика Э. Пылдрооса «Радиоцветок» в зале заседаний Дома радио в Таллине (1973). Благородный белый интерьер зала создает спокойный фон для символической росписи на торцовой стене. Цветовая гамма мозаики, выполненной из мелких смальт, тонко нюансирована, пластичные детали не нарушают единства живописи и архитектуры. Роспись в технике темперы исполнил И. Малин в вестибюле Музея геологии и зоологии Тартуского университета (1973). Художник стилизо-



вал биологические формы — клеточные структуры, растительные образования, расположив их в закругляющемся ритме вокруг широкого дверного проема. Много работает в 70-е годы в области монументальной живописи Э. Янес. Ее первая крупная работа — роспись в технике сграффито в зале заседаний Раквереского ветеринарного центра в Пийри (1976). На торцовых стенах сочно, в насыщенно-теплой цветовой гамме изображены фантастические сады, в то время как застекленные боковые стены включают природу в образ интерьера. Более традиционно решены большие по размеру росписи в столовой бытового корпуса кондитерской фабрики «Калев» в Таллине (1977, фреска), где вдоль трех стен в виде фриза с небольшими цезурами расположены крупнофигурные жанровые сцены из жизни рабочей молодежи.

Театрально-декорационное искусство Эстонии 60-х — 70-х годов интенсивно развивалось в нескольких направлениях одновременно. В результате оказалось возможным осуществлять различные виды драматургии и различные способы сценической интерпретации — от народного фарса до эксперимента в духе «магического театра». В этой ситуации каждый крупный театр выступает со своей эстетической концепцией.

В ходе разнообразных исканий во главу угла ставились либо проблемы выразительности спектакля в целом (особенно в 60-е гг.), либо проблемы, связанные с максимальной экспрессией актерской игры (70-е гг.), отчего существенно менялся характер сценографического мышления. Направления эти не существовали изолированно, развиваясь в сложном взаимодействии. В любом случае от художника требовалось «постановочное», режиссерское мышление, и не случайно каждый крупный постановщик предпочитал сотрудничать с определенным художником, причем последний обязан был полностью считаться с художественным кредо режиссера. Такая форма сотрудничества исключала общие, штампованные сценографические решения.

Новый, современный этап в развитии эстонского театра связан с началом активной постановочной деятельности В. Пансо на рубеже 50-х — 60-х годов. Целью поисков Пансо было широкое и в то же время тонко нюансированное философское истолкование драматургического текста в рамках психологической режиссуры. Такой угол зрения требовал большей условности выразительных средств, символизации подтекста, которые были неразрешимы без участия сценического оформления. «Художником Пансо» стала М. Кюла, чье творчество заметно повлияло на эстонский театр 60-х годов (илл. 58).

Творческие принципы Кюлы близки брехтовскому пониманию сценографии эпического театра: в оформлении должно быть воплощено отношение к представляемому материалу. Кюле присущи ярко выраженная индивидуальность, четкий выбор выразительных средств. Она достигла большой свободы во владении формой и цветом, которые служат непосредственному выявлению сложнейших драматургических конфликтов. Примером может служить постановка «Гамлета» Пансо-Кюлы в Театре юного зрителя ЭССР (1966),



55. Л. Сарапуу. Флора. 1972

где философская проблематика, сплетение конфликтов, напряженно-гнетущая атмосфера трагедии получают образное соответствие в темном, пустом пространстве сцены, замкнутом большим задником-гобелем с отвлеченно экспрессивными формами декора. В этой среде особую выразительность приобретают костюмы, в которых использован лишь общий принцип исторического одевания, а аксессуары сведены к геометрическим украшениям и символам власти. Творчество Кюлы в 60-е годы отличала большая экспрессивность; нередко образ спектакля создавался посредством цветовой гаммы, выступавшей как своего рода эмоциональный эквивалент музыкальной или словесной драматургии (например, «Чудесный мандарин» Б. Бартока в Государственном академическом театре «Эстония», 1968). Изменения в театральном мышлении 70-х годов оказали на Кюлу определенное влияние. Не отказываясь от обобщенного и целостного образа сцены, она вводит в него элементы «действующей сценографии» — играющие вместе с актером предметы-символы, которые представляют собой часто выхваченные из привычного контекста реальные предметы. Так, в поставленной В. Пансо инсценировке «Танца вокруг парового котла» М. Траата (1973) центральным звеном оформления стал подлинный паровой котел, помещенный в середине сцены, а его символика получила дополнение в утыканной гвоздями платформе, представляющей стерню.





56. Тоомас Винт. Дом. 1976

Свойственный Кюле метод обобщения драматического произведения в самостоятельной визуально-образной системе (равно как и утверждение этих принципов в советском театральном искусстве) вызвал к жизни в республике своего рода школу, дав толчок творческому развитию ряда одаренных художников. К этой школе принадлежит, в частности, А. Унт, хотя ее дарование несколько иного склада. Концепция оформления, принятая Унт, сводится в первую очередь к созданию — преимущественно архитектурными средствами — игрового пространства, предоставляющего широкий спектр возможностей. Ее образное мышление складывалось главным образом в ходе работы над оформлением современной интеллектуальной драмы. Художница неоднократно (в сотрудничестве с режиссером М. Микивером) обращалась к произведениям Ж. Ануйя, Т. Уильямса и других авторов, чьи философские драмы требуют от художника сдержанной выразительности. Унт часто и щедро использует архитектурные детали (Ж. Ануй. «Бекет». Театр юного зрителя, 1972), но в предельно обобщенном виде, исключая исторические и другие ассоциации. Архитектурные элементы, равно как и иные функциональные приемы, нужны художнице для создания особой духовной атмосферы, которую предусматривает сложная, интеллектуально насыщенная драматургия. Простые архитектурные детали, своеобразные хрупкие стилизации, легкая геометризация игрового пространства, сверхскупая красочная палитра и яркий, все преображающий и все объединяющий свет — такова совокупность приемов, применяя которые художница ни разу не повторила себя.

Принципы сценического оформления 70-х годов были более, чем когда-либо ранее, заданы собственно театральными исканиями и менее, чем когда-либо ранее, — индивидуальностью художников сцены. Сначала в театре «Ванемуйне» в Тарту (постановщики Я. Тоомингас, Э. Хермакюла, художники Л. Пихлак, Г. Сандер), а затем и в других театрах республики утверди-

лись «действующая сценография», кинетический принцип оформления, отвечающий потребностям публицистического театра (илл. 57). За этими изменениями стоит преобразование традиционных основ постановочного искусства: перенос акцента со слова на жест, с литературного начала на пластическое и т. д.

Уже в первых постановках пионеров нового направления Э. Хермакюла и Я. Тоомингаса оформление существенно изменилось. На первом этапе их экспериментов особо выделены были жест и речь: текст произносился с резкими ударениями, с ускорением, и его выразительность форсировалась интенсивной жестикуляцией. Эти принципы игры исключали обобщенные сценографические образы; на смену им пришла игровая сценография, призванная выразить исходные импульсы бытия, движущие силы и энергию человеческой жизни. Этой сценографии присуще было максимальное использование сценической техники и предельно интенсивного освещения, которое особенно выделяло пластику тела актера в пространстве сцены. Так, в постановке «Золушки» П.-Э. Руммо (Э. Хермакюла, художник Л. Пихлак, театр «Ванемуйне», 1968) оформление целого акта сводилось к сценической технике — использование гидравлических подъемников и вращающейся сцены создало небывалую динамику и изменчивость сценического пространства; особая роль была отведена звуковым эффектам, которые по-своему выражали смысл происходящего. В ходе дальнейших экспериментов эта система постепенно кристаллизовалась в новейших работах Тоомингаса. В постановке «Нового нечистого из преисподней» (по А.-Х. Таммсааре, художник Г. Сандер, театр «Ванемуйне», 1976) мир разделен на космический и повседневный. Мир будничный представлен в искаженных масштабах — словно утверждая величие человека, он лишь по колено действующим лицам. Вместе с тем он решен как предельно жизнеподобный синтез видов Эстонии. Ему противостоит идея космического величия, воплощенная в усеянном звездами небосводе. Их масштабы не остаются неизменными, они меняются: космическое и будничное проникают друг в друга и взаимно трансформируются. Роли постановщика и оформителя здесь максимально сближены, и их совместные усилия направлены на более полное выявление главной идеи спектакля.

Таллинский театр юного зрителя во главе с режиссером К. Комиссаровым в течение нескольких лет культивирует публицистический театр. Наибольшее признание получил спектакль «Процесс» (о Нюрнбергском процессе, 1973, инсценировка К. Комиссарова по А. Манни), в котором сценографическими средствами создан впечатляющий, страшный образ фашизма. Театр использует широкий жанровый арсенал — от бесстрастной документальной драмы, сосредоточенной на анализе социальных проблем, до символически окрашенной и чрезвычайно экспрессивной драмы идей. Художник театра Т. Вирве превосходно ориентируется в современной символике, которую он умело организует в пеструю, насыщенную предметами и полную многозначительных намеков среду. Сценография в этом театре очень гибка и всегда сохраняет политическую и социальную остроту.

Особую линию развития представляет Государственный академический театр «Эстония», труппа кото-



рого пополнилась талантливыми певцами, благодаря чему стали возможны постановки выдающихся произведений оперной классики, в особенности Дж. Верди. Эта ориентация на классику во многом определила традиционность сценического оформления. В «Эстонии» сохранились писанные декорации и большие живописные панно, отвечающие историческим сюжетам, и соответствующие костюмы. В творчестве Л. Рооза и Э. Рентера, двух признанных художников театра, преобладают целостные, очень стильные и исторически верные решения, где оценка эпохи дана через слегка стилизованные архитектурные формы и общий исторический колорит. Таковы, например, постановки опер Верди «Риголетто» (1968), «Трубадур» (1967), «Дон Карлос» (1971), «Атила» (1976), оформленные Рентером. В балете значительные преобразования в духе современной хореографии произвела балетмейстер М. Мурдмаа, чьи постановки требуют иной эмоциональной атмосферы и иной меры условности. Поэтому многие постановки Мурдмаа оформляла М. Кюла.

Станковая графика 60-х — 70-х годов проходит в общем те же фазы развития, что и живопись, — с неизбежными модификациями, связанными с ее спецификой и индивидуальными особенностями ведущих мастеров.

Из художников старшего поколения в этот период сохраняют высокую творческую активность Г. Рейндорф и М. Лаарман.

Рейндорф, выдающийся мастер пейзажного рисунка, продолжал работать в двух направлениях, сложившихся ранее. Он рисовал с натуры «частные» пейзажные мотивы, точные и поэтичные, в то же время тщательно выделяя существенные детали и намечая легким графическим контуром второстепенные. Параллельно возникают большие, не имеющие реального прообраза, свободно сочиненные панорамные композиции, заключающие в себе собирательный образ целого края. В этих виртуозных рисунках получило наиболее полное выражение не лишнее патетики романтическое восприятие природы, свойственное мастеру («Финляндия Сибелиуса», 1962, *илл.* 59; «Морские просторы», 1974).

Лаарман, переживая в этот период новый подъем, не связывал себя одним способом выражения. Опираясь на собственный богатейший опыт, он непринужденно варьировал способы построения образа. В его эстампах, выполненных в техниках высокой печати (в частности, обрешной гравюры на дереве), доминирует сдержанно-экспрессивная интерпретация человека и природы. Самоограничение в выборе средств сообщает его эстампам эмоциональную плотность, нарастающий лаконизм графической речи, не лишая ее изобразительности, усиливает ее символичность («Гребец», 1962; «Корабли»; цикл «Мартов день», 1973). Специфическое обаяние гравюрам Лаармана придает сочетание естественной фактуры материала и следов сильного, угловатого движения резца.

В русле сложившихся принципов продолжали работать и некоторые мастера следующего поколения. Э. Эйманн сохранил верность тому типу объективного и точного портретного рисунка, который сформировался в его творчестве еще в 50-е годы. Дальнейшее



57. Л. Пихлак. Эскиз декорации к инсценировке «Королю холодно» по роману А. Таамсааре. 1977

развитие мастера шло по линии обогащения фактурных приемов и способов лепки формы (портрет художника Р. Уутмаа, серия «Мои современники», 1969).

Живость и увлекательность повествования, острота, иногда с оттенком гротеска, занимательность деталей, верность рисунка и свободное владение классическими приемами резьбы по дереву по-прежнему отличали листы Р. Кальо («Кафе», «Обеденный перерыв», 1962; «Тайм аут», 1972).

Творчество ряда художников оказалось теснее связано с теми изменениями, которые пережила графика в 60-е годы. Первой приметой переходного периода рубежа 50-х — 60-х годов было всеобщее обращение к эстампу, причем постепенно преодолевалась репро-



58. М. Кюла. Эскиз декорации к трагедии «Заговор Фиеско» в Генуе Ф. Шиллера. 1971





59. Г. Рейндорф. Финляндия Сибелиуса. 1962

дукционная по отношению к рисунку и живописи концепция эстампа, и графическая техника обретала художественный суверенитет. Особое внимание стали уделять различным способам обработки доски, характеру штриха, фактуре, отношениям линии и пятна. Стремление к максимальному проявлению экспрессивных и декоративных возможностей техники заставляло графиков в тот период прорабатывать всю плоскость доски, так что в отпечатке бумага оставалась лишь светонесущей основой, скрытой за слоем краски. Другой характерной чертой этого периода был бурный расцвет графической серии или цикла. Особая популярность серии в графике тех лет объяснялась, в частности, тем, что ряд связанных между собой листов позволял по-новому соотносить изображения и смысл. Если ранее в отдельных листах они были практически тождественны друг другу, то в сериях структура содержания усложнялась. Серия позволяла последовательно воплощать несколько аспектов темы, поскольку становилось возможным преодолеть пространственно-временную фиксированность изображения в пределах отдельного листа.

Максимальное внимание графике уделял в 60-е годы Э. Окас. Им были созданы серии «Великая Отечественная война» (1960 и 1961), «Черные листы», «В. И. Ленин» (1964 и 1969), серии, выполненные под впечатлением зарубежных поездок в Италию, Францию, Японию. «Зарубежные» эстампы, разнородные в жанровом отношении, складываются в многогранный образ страны с ее особой атмосферой и обаянием, с ее проблемами и противоречиями. Целостности серии способствуют внутренние связи и общность тех-

ники глубокой печати. В используемой Окасом гамме приемов доминантная роль принадлежит линии, строгой и в то же время свободно играющей, но всегда властно организующей поверхность листа. Virtuозный линейный очерк лежит в основе и позднейших графических работ художника, в том числе импровизированных индустриальных пейзажей, многих сотен экслибрисов. В сериях, посвященных истории и современному дню Эстонии, Окас утверждал некий собирательный тип героя — древнего повстанца, солдата Великой Отечественной войны, рыбака, шахтера, или конденсировал те же черты в образе героя национального эпоса «Калевипоэг». В его простоте и суровой мужественности проступает свойственная искусству того времени тенденция к реальной неприкрашенности образа.

В эстонской графике «суровый стиль» получил своеобразное преломление, поскольку он имел известную точку опоры в национальной традиции, в частности в творчестве Кр. Рауда. Рожденный на пересечении «сурового стиля» с раудовской традицией тип героя определил сдержанную интонацию и тяготеющую к архаической простоте и мужественной экспрессии стилистику, ставшую своего рода приметой времени. Они свойственны работам И. Торна, листы которого, жанровые, пейзажные (илл. 61), исторические или обобщенно-символические, стойко сохраняли этот основной характер вплоть до начала 70-х годов (серии «Сааремаа», «Камни»), а также некоторым сериям А. Кееренда. Отголоски «сурового стиля», интерпретированного в духе индивидуально осмысленной раудовской традиции, можно обнаружить в эстампах В. Тол-



ли и у молодых тогда П. Уласа, Х. Ээлма. Для них, однако, это было всего лишь фазой быстрой и сложной эволюции. Названным мастерам суждено было принять на себя роль лидеров в том интенсивном движении, которое пережила эстонская графика в 60-е годы.

Работы В. Толли в техническом отношении стали блестящим продолжением и развитием традиции глубокой печати. Первые программные работы художницы формально принадлежали к бытовому жанру, но представляли поднятые над обыденностью ситуации как воплощение всеобщих, первичных начал народной жизни («Старый рыбак», «Большой можжевельник», 1965). За ними следуют листы, основанные на фольклорных сюжетах, где в мифологизированной или поэтически преображенной форме выступает мироощущение народа и его история. В обоих случаях графическое претворение стихии народной жизни и народной поэзии сочетает глубину приобщения к ним и лиризм личностного переживания. Соответственно и в стилистике элементы наивно-архаической стилизации, как бы фольклорно-имперсональные, тактично и естественно вплетаются в ткань индивидуальной, полной изящества графической речи («Дева моста Васьяла», «Блуждающее озеро», «Озеро над городом», *илл.* 62; «Ложе озера», «Смерч»). Со второй половины 60-х годов в творчестве Толли все большее место занимают листы, навеянные образами современной поэзии, или такие, где художница по-своему осмысливает проблемы человеческой жизни, труда, счастья, а также сквозные для ее графики темы искусства, природы и города («Греческие песни», «Сцена», «Сад за забором», все — 70-х гг.).

Произведения П. Уласа с самого начала отличались оригинальностью видения и интенсивностью восприятия пластики. Тенденция к «пластическому самопроявлению» предмета или модели была выражена в его работах начала 60-х годов с особым напором и энергией («Экскаватор на болоте», «Праздник в колхозе», «Сплавщики у костра»). Тогда же в его гравюрах был реализован принцип совмещения разновременных и разнопространственных мотивов («Вечер в гавани», «Большая камбала»). Своего рода завершающей кульминацией первого этапа творчества Уласа был монументальный триптих «Вечный огонь» (1967) — реквием памяти павших в Великой Отечественной войне. Далее наступает этап, когда свойственное Уласу стихийно-целостное мировосприятие получает более сложное выражение. Графический образ становится как бы аналогом человеческого мира и мира природы («Заходящее солнце», «Голубы», «Жертва»). Листы Уласа не всегда поддаются однозначному истолкованию, но в самой их многозначности получает отражение конфликтность, сложность, драматическая напряженность современного мира («Помпей», «Здание», «Пейзаж с фигурами», 1976).

Эволюция Х. Ээлма, хотя она протекала не столь динамично, также сыграла важную роль в сложении облика новейшей эстонской графики. Его область — по преимуществу эстамп высокой печати. Пройдя «экспрессивную стадию» сравнительно быстро, он в середине 60-х годов пришел к уравновешенному и гармоничному, но не лишенному внутреннего драматизма способу художественного выражения. Наряду с

пейзажами, передающими определенный мотив («Старый Таллин»), или собирательными образами (цикл «Родина»), а также декоративными, изысканно красивыми по фактуре натюрмортами («Груши», «Прозлогодний букет») Ээлма создал ряд листов и серий большого общественного звучания. В русле общего движения, направленность которого он отчасти определял и сам, Ээлма отходит от изображения единичных событий ради создания обобщенного художественного образа. Так, листы серии «Гроздь гнева» представляют наглядную и экспрессивную «всеобщую формулу» освободительной борьбы, серия «Мосты» (1974) — формулу братства людей и неделимости объединяющей их культуры; более сложны по смысловой структуре серии «Воскресенье» и «Дерево» с их взаимопроникновением и взаимопревращением образов. Мастер линогравюры, Ээлма в середине 70-х годов создал целый ряд уверенно и благородно исполненных рисунков; этот опыт повлек за собой обращение к техникам мягкого лака и литографии.

В ходе длительных исканий формируется новый облик графики А. Хойдре. После литографий 60-х годов с их обобщенной и акцентированной предметностью («Старое добро», «Биеннале в Венеции») в начале следующего десятилетия появляются его компактные, с плотно сдвинутыми в остром сопоставлении образами, композиции, в которых сильны элементы социальной сатиры («Игрушка»).

Существенные изменения произошли в творчестве А. Кееренда, А. Кютта, О. Соанса. Кееренд стал знатоком и мастером гравюры на линолеуме, который он использует как для высокой печати, так и для нетрадиционной глубокой. В первой половине 60-х годов он был одним из наиболее продуктивных авторов графических серий («Рабочий день семилетки», «Старые памятники культуры», «Женщина», «Земля»). Около середины десятилетия появляются эстампы «Рыбы на блюде» и «Старые вещи», обозначающие существенный рубеж, тематический и стилистический, в его творчестве. Тем не менее Кееренд и в дальнейшем не оставлял тематическую графику. Так, в 1970 году появилась серия народных картинок «Ленин учил». Со временем круг избираемых Кеерендом мотивов чаще включает предметы, созданные человеческими руками и несущие на себе печать духовной активности и практического умения.

Эстампы А. Кютта (преимущественно в технике травления по металлу) с середины 60-х годов строятся обычно по принципу «монтажного» соединения образов. Листы объединяются в серии по ассоциации или связываются общей темой («Обсерватория») либо внешним мотивом — «поводом» («Люди в шлемах»). В отдельных эстампах Кютта разворачивается разнообразный спектр тем, начиная с технистских утопий («Футурум», «Равнодушный») и кончая сказочными («Стражи города») или природными мотивами, преобразованными в декоративном духе («Облака», «Бабочки», 1968).

Середина 60-х годов была переломной и для О. Соанса. Нараставшая в его предшествующих работах метафоризация образного языка теперь соединяется с начавшим входить в художественный обиход документализмом. Используя возможности сериграфии, художник вводит в свои листы готовые изображения





60. Х. Ларетей. Виктор Кингисепп. 1967

и визуальные цитаты, создавая из них композиции лирического, философски обобщающего («Праздничный стол», «Человек и небо», «Ноев ковчег») или чаще всего публицистического характера. Открытое публицистическое высказывание по поводу актуальных проблем, волнующих прогрессивную общественную мысль, составляет главное содержание графики Соанса в последние годы (серия «Новое время», 1970; листы «Соглашение», «Загрязнение», «Мирное вооружение»).

К поколению 60-х годов, кроме названных мастеров, принадлежит еще более десятка графиков-станковистов, чей облик сложился в первой половине — середине десятилетия.

В творчестве Х. Ларетей прослеживаются две основные линии. Первая — драматическая и взволнованная публицистика. Она начинается с экспрессивных гравюр высокой печати, включающих антифашистский лист «Конвой» и антивоенный цикл «Реквием»,

«Возвращение», «Рах vobiscum» (1964). В более поздней серии «XX век» (1967) проблемы современного мира получают сложную символическую интерпретацию. Близки к темпераментной публицистике Ларетей его работы, посвященные выдающемуся эстонскому революционеру В. Кингисеппу (илл. 60). Другая линия в творчестве художника, лирически-созерцательная, представлена произведениями жанрового характера («Люди и корабли», «Мальчик с овцами», «Любитель птиц»), а также в листах отвлеченно-интеллектуального склада («Семья», 1972). У Э. Тихеметс яркая и элегантная декоративность в крупных цветных композициях («Красная королева»; цикл «Из мира игры», 1977) чередуется с мягким, подлинно женственным лиризмом и философским раздумьем («Художник и его работы»; «Таллинская мадонна», 1974, илл. 64). Нарастающая лирическая насыщенность свойственна листам Ы. Ээлы («Плохая погода», 1973). Постоянно верна пейзажу в техниках травления Г. Тезару.

Сложные изменения испытала графика К. Пыллу. Начав с пейзажей и городских видов, он во второй половине 60-х годов широко использует повторяющиеся «готовые образы» — клише с фотографий в сочетании с традиционными графическими техниками, акцентируя таким образом сквозную идею графического цикла («Изба», «Заупокойные колокола» и др.). Следующий этап в творчестве Пыллу составляют эстампы в технике меццотинто, в частности большой цикл, в котором предпринята попытка воскресить далекое прошлое угро-финских племен в образах, находящихся где-то на границе между историко-этнографической реконструкцией и мифом. Х. Аррак сформировался ко второй половине 60-х годов как мастер классически уравновешенных, построенных на разнообразных, но спокойных штриховых фактурах гравюр на линолеуме («Лодки с якорями»).

Молодые мастера 70-х годов заметно трансформировали принципы и приемы «выразительной графики»: на смену методу монтажа, столкновения образов и ситуаций приходят созданные воображением автора картины, задуманные как образы типических социальных или, наоборот, частных человеческих ситуаций и духовных состояний. При этом случается, что ценной становится сама по себе игра пластического воображения, фантастика ради нее самой. За кажущейся многозначительностью не стоит серьезная идея, обобщение. Тенденция к сочинению воображаемого мира, приводившая иногда к злоупотреблению фантастикой, имела место в творчестве и некоторых других художников.

К. Клар последовательно культивировала поэтическую фантастику. Самый значительный ее цикл посвящен музыке. Это ряд листов с изысканными мотивами музицирующих девушек, исполненный в технике мягкого лака. Графика Ю. Аррака ориентирована на обобщение в парадоксальной форме широких человеческих проблем. В его творчестве романтика соединяется с иронией.

Внутри этого направления можно выделить специфически лирическое (можно сказать женственно-лирическое) течение, которое было связано, в частности, с изменением отношения к самой поверхности графического листа. Глубоко личностное переживание ре-



альности заключено в эстампах М. Мутсу и С. Лийвы. Оно реализуется в форме ассоциативных параллелей, образов памяти, образов-символов. Обе художницы, каждая по-своему, очищали белую поверхность листа, повышая интенсивность контура, штриха, пятна. Если ранее лист, как правило, полностью закрывали краской, то сейчас, как бы в противовес «изобилию фактуры», наступает решительное его освобождение. Из только излучающей свет основы белая поверхность превращается в активнейший элемент графической формы, исполняющий множество ролей. Она становится и фоном и пространством — от иллюзии пространства физического, хоть и преобразованного, как у С. Лийвы («Реквием», «Садовник», «Весна», «Час пик»), до пространства духовного, «пространства памяти», как у М. Мутсу («Лето красное», «Ветер», «Художник»). Более замкнуты нарисованные с каллиграфической отрешенностью изысканные пейзажные фантазии М. Винт: выразительное ведение штриха уступает место «нейтральной» графической форме, и индивидуальность художницы проявляется лишь на уровне целого произведения. Особую культуру линии, некогда сознательно взятую от модерна и позднее индивидуально преобразованную, демонстрирует в своих рисунках и эстампах Тынис Винт.

Подобно тому, как это происходило в живописи, в графике 70-х годов наступила реакция на эмоционально-экспрессивную ориентированность предшествующего периода, но только выразилась она и в утверждении предмета и в утверждении объективности, безэмоциональности техники. Последняя тенденция наблюдается у вышеназванных графиков. Еще более нейтральна техника, посредством которой реализует свои «утопии» В. Винн. В них содержатся прямые намеки на нивелирующие потребительские опасности века («Жилище»), а косвенная угроза механизации человеческого мира ощущается постоянно — в неумолимой симметрии, в повторении мотивов, в абсурдной правильности перспектив («Станция», «Часы»).

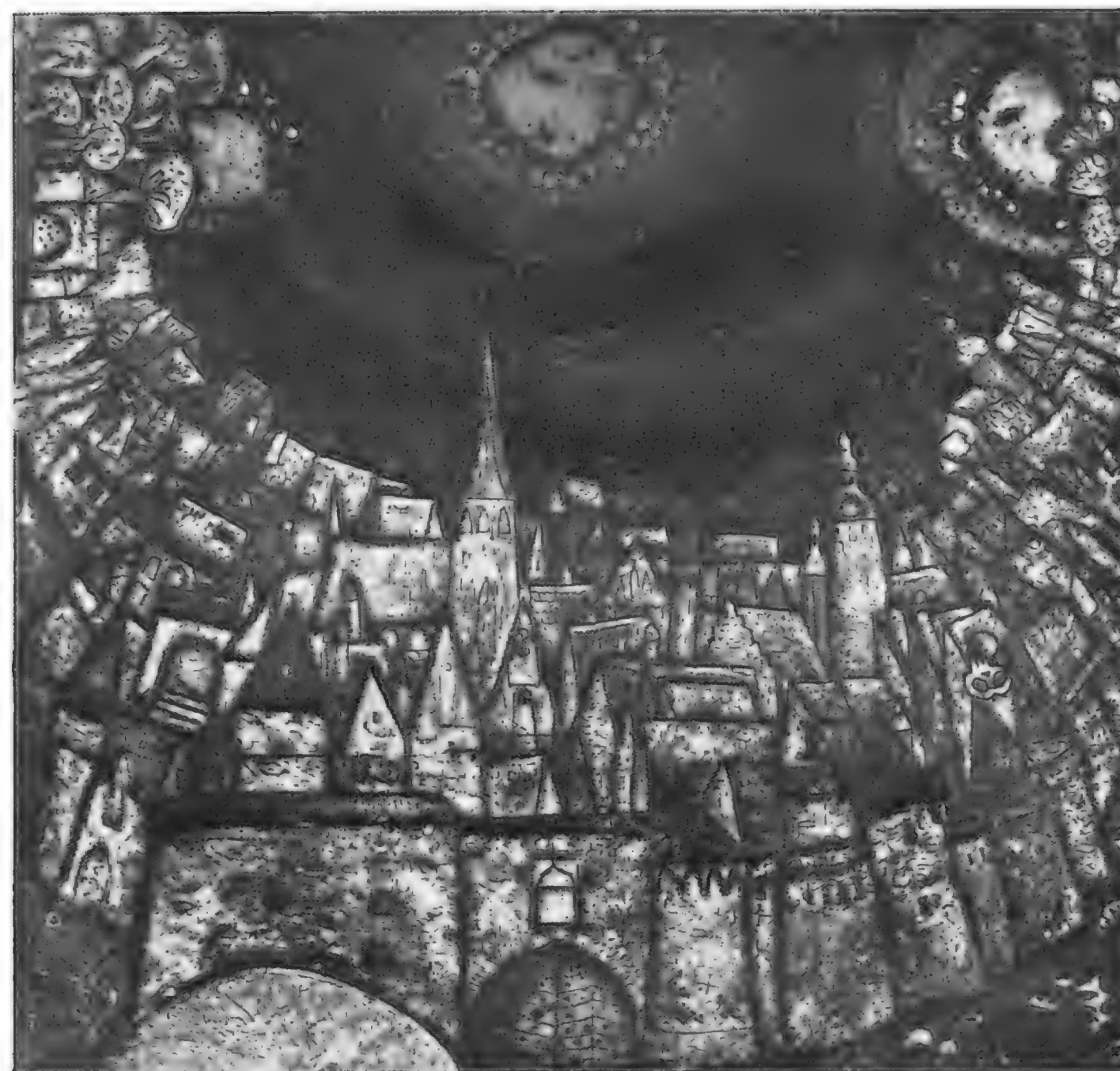
В молодой эстонской графике существуют явления, находящиеся и вне этих тенденций: эстампы М. Юксине, К. Пуустак и графика Э. Оотсинга, начавшего с беспокойной экспрессии, драматичной декоративности и пришедшего затем к светлой, целомудренно-исповедальной философской лирике («Небольшая роща», «Танец фей»). По-своему преломилась общая для графики проблематика у Т. Лаанемаа. Интересны публицистические, посвященные жгучим современным polemическим и социальным вопросам сериграфии молодого И. Пауля («Чили»).

Искусство акварели в 60-е годы развивали по преимуществу ранее сложившиеся мастера — А. Пилар, проделавший заметную стилистическую эволюцию, В. Лембер-Богаткина, достигшая новой ступени зрелости и живописной свободы, а также Э. Лехис, М. Фукс и В. Пирк. На рубеже десятилетий к этой технике обратились некоторые молодые художники, в их числе М. Лейс, К. Каазик, Т. Палло-Вайк и другие. Они значительно обогатили облик современной эстонской акварели, отчасти повторяющей — с некоторыми модификациями — процессы, происходящие в живописи.

Эволюция станковой графики получила известный отклик в искусстве книги, тем более, что многие ведущие графики работают одновременно в обеих обла-



61. И. Торн. Большой дуб. 1973



62. В. Толли. Озеро над городом. 1967





63. Р. Кальо. Виндзорские проказницы. Иллюстрация к полному собранию сочинений В. Шекспира. 1963

стях. Специфика книги, однако, поставила свои условия. Уже в конце 50-х годов были задуманы или начаты крупные циклы иллюстраций, которые в известном смысле определяют пределы нового этапа книжной графики. В следующем десятилетии к ним прибавится еще несколько важнейших циклов; в 70-е годы, невзирая на разнообразие и богатство иллюстраций, столь значительных работ не создается.

В 1959 году увидел свет первый том собрания сочинений В. Шекспира, украшенный ксилографиями Р. Кальо (последний том вышел в 1975 г.; *илл.* 63). В этих мастерских, изобретательно и разнообразно технически нарезанных гравюрах, составляющих вершину творчества Кальо, художник остался верен себе — ему особенно близка пластика шекспировских характеров и шекспировская живость действия. В интерпретации шекспировских образов есть вполне уместная доля театральности, а в случае необходимости —

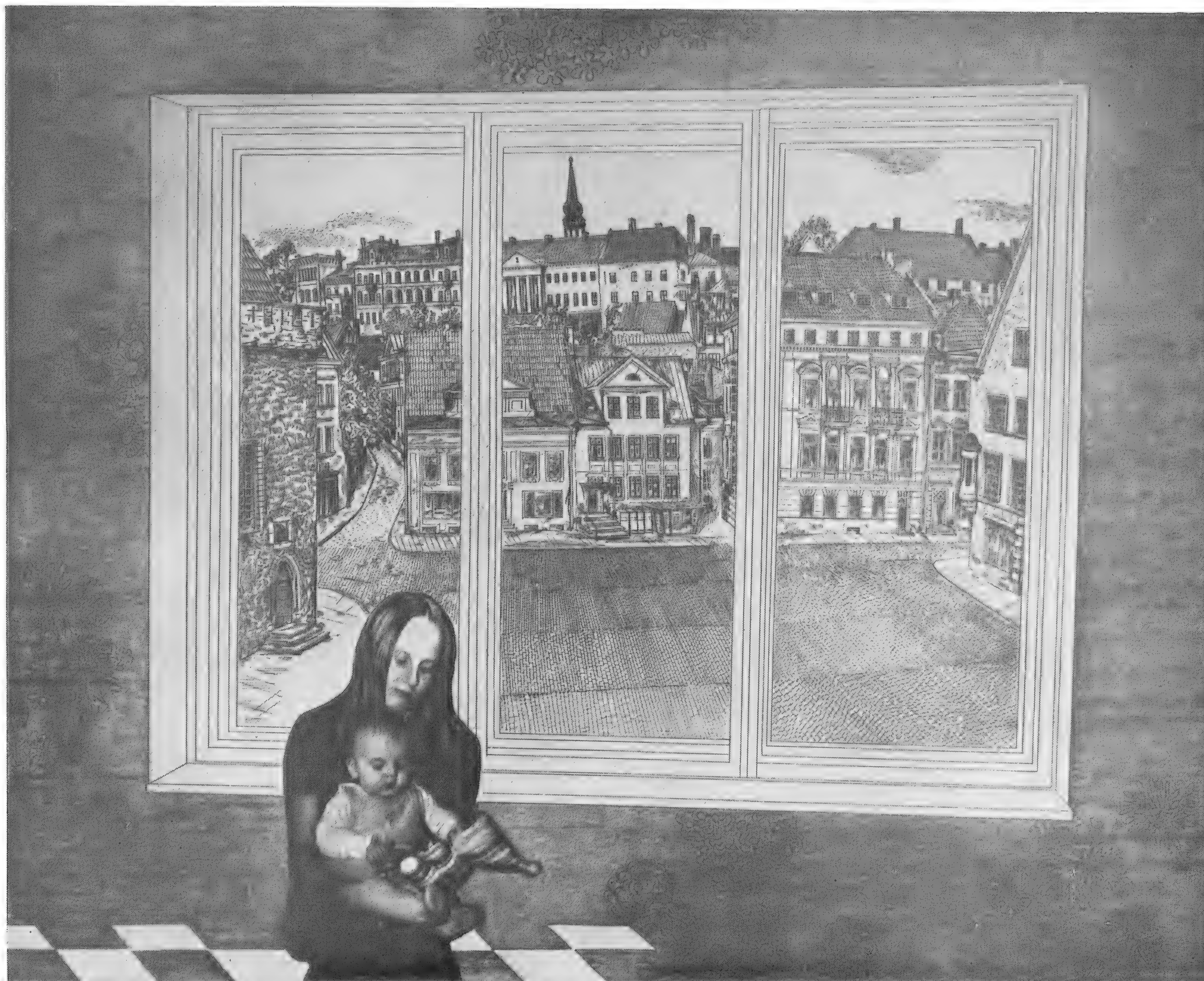
и легкий налет гротеска. В этом русле воспроизведения данных в литературном тексте характеров и ситуаций продолжало развиваться целое направление книжной иллюстрации. Наиболее крупным его достижением стали иллюстрации Х. Ээльма к пятитомному роману-эпосе А. Таммсааре «Правда и справедливость» (1964—1969). Классическое творение эстонской прозы получило в ксилографиях Ээльма предельно адекватное истолкование. Художник, будучи верен тому типу реализма, в котором выдержан роман, сумел выявить монументальность образов Таммсааре, сконцентрировать в «одновременности» иллюстрации обобщающие характеристики, неторопливо развертывающиеся на протяжении повествования, выделить основные событийные линии судьбы героев, а также их внутренние биографии, пути их нравственного поиска.

До некоторой степени соприкасается с этим направлением крупнейшая работа Э. Окаса в области книги — иллюстрации к «Калевипоэгу» Фр. Крейцвальда (1961). Создавая сквозное оформление книги (совместно с А. Коэметсом), художник исходил из идеи целостного ансамбля. Выполненные в мягкой живописной манере, литографии представляют легендарные события, как бы окутанными романтическим ореолом. В истолковании самого Калевипоэга нет ни архаизирующей стилизации, ни бытовой приземленности, в нем словно перемещены в далекое мифическое время постоянные образы Окаса — пахари, воины, рыбаки, а эпическими героями их делает не столько гиперболизация, сколько романтическая интонация окасовского рассказа.

Другое направление искусства иллюстрации исходило из более сложной и многоплановой связи изображения и текста. Первым значительным явлением этого рода было издание произведений Ф. Тугласа, оформленное М. Лаарманом (1957—1962). Жанровое разнообразие произведений, включенных в собрание (беллетристика, историко-литературные труды, критические работы, путевые заметки), потребовало гибких приемов иллюстрирования: графический образ не всегда мог воспроизводить тот или иной фрагмент текста и должен был соотноситься с ним по ассоциации. Гравюры на дереве Лаармана тонко и точно интерпретируют тексты Тугласа, соединяя смысловую емкость, глубину мысли с характерной для художника сдержанной и напряженной эмоциональностью. Среди более поздних работ Лаармана должны быть названы целиком вырезанные на линолеуме библиофильские издания, подобные старинным «блокбухам», где к каждой строфе отнесена полосная иллюстрация.

В 60-е годы увидели свет важнейшие циклы иллюстраций В. Толли. Сборник стихотворений А. Хаава «Полевой цветок» (1964) решен как органическое целое, при этом иллюстрации представляют собой также сложно построенное целое, соотнесенное с ключевыми стихотворениями сборника и обладающее собственной художественной логикой. Линии и фактура поверхностей эстампа глубокой печати сообщают этим образам особую эмоциональность. Еще более свободна связь между иллюстрациями и текстом в книгах «Избранные стихотворения» Д. Вааранди (1966) и «Изменяющая радуга» Ф. Тугласа (1968), где визуальный образ выступает как лирический, но вместе с тем общезначимый отклик, рожденный словесным образом. Глубокое





64. Э. Тихеметс. Таллинская мадонна. 1974

проникновение в фольклорную поэтическую стихию продемонстрировала художница в иллюстрациях к книгам А. Анниста «Сказительница Мари» (1966), «Повествование о добродетельной Пирете, ласковой Марете и Майе-мужеубийце» (1969) и «Удрес-Кудрес, сын дня» (1972), представляющим собой парафраз народных сказаний. Здесь, как и в более поздних иллюстрациях к историческим повестям Я. Кросса, Толли возвращается к воссозданию определенных сюжетных ситуаций, сохраняя, однако, как всегда, глубоко личностную интонацию.

Значительный вклад в искусство иллюстрации сделали А. Хойдре, А. Кееренд, П. Улас, Х. Ларетей, И. Торн, Х. Аррак, В. Тыниссон, Э. Майсаар, А. Вийдалепп. Книжная графика 70-х годов существенно обогатилась благодаря работам Э. Оотсинга, В. Винна,

С. Лийвы, Н. Нейдре, М. Юксине, У. Плоомипуу и других.

Большое значение для развития детской книги имели работы В. Толли, одним из лучших иллюстраторов книг для детей является Л. Валлимяэ-Марк, много сделали в этой области также А. Вендер, С. Шкоп, Э. Вальтер, Х. Йьерют, И. Сампу-Раудсепп, Э. Пикк, Э. Пеебо, Х. Валк, М. Кернумеес и другие.

Особо должно быть выделено искусство книжного оформления, основанное на традиционной для эстонской графики культуре шрифта. Существенную роль в формировании этой культуры, равно как и полиграфической культуры в целом, играет кафедра графики Государственного художественного института ЭССР, возглавляемая долгое время признанным мастером книги П. Лухтейном. Ему принадлежит ряд образцовых





65. Э. Вийэс. Памятник И. Кёлеру. 1976. Вильянди



66. Я. Соанс, архитектор У. Иваск. Памятник А. Якобсону. 1973. Пярну

работ в области книжного оформления («Одиссея» Гомера и др.). В 60-е годы в первый ряд мастеров шрифта выдвигается В. Тоотс, который, помимо оформления многих сотен изданий, создал ряд пособий по шрифту, получивших широкое признание («Современный шрифт», 1966). Среди ведущих оформителей книги и шрифтовиков должны быть названы также П. Резвеэр, Х. Керсна, Р. Пангсепп, С. Лийберг, Х. Польберг, Я. Клышейко, во многом обновили стиль книжного оформления 70-х годов Тынис Винт, М. Эйнер, А. Винт, А. Мезикяпп и другие.

Заметно обогатилась в рассматриваемый период образная палитра эстонского плаката. Политические плакаты, построенные на острой зрительной метафоре или сильной экспрессии, принадлежат А. Сальдре («Будьте прокляты!» — плакат посвящен вьетнамской войне; «Ленин. 1870—1970»), Ю. Пальм («1917», 1963), В. Синюкаев («Стоим как стена», 1971) и другим. Большое количество изобретательно и точно по смыслу решенных плакатов создали П. Лухтейн, С. Лийберг, А. Мезикяпп, Э. Пальмисте, Х. Сампу, А. Сяде, А. Винт, М. Винт, Тынис Винт. Специально должны

быть выделены разнообразные по характеру — от сдержанно-корректных до темпераментно-импульсивных — шрифтовые плакаты, а также работы в плакате художников театра, часто представляющие собой как бы продолжение образной системы спектакля (М. Кюла, А. Унт, М. Сяре).

В карикатуре 60-х — 70-х годов наряду со старыми мастерами Я. Ензеном, Р. Тийтусом, Э. Вальтером, Х. Хийбусом успешно работают одаренные каррикатуристы следующих поколений — Х. Валк, О. Каллас, Э. Тиккерпяэ, Т. Калл и другие.

В 60-е — 70-е годы скульптура Эстонии находится на подъеме, который начался в середине предшествующего десятилетия. Успешно продолжают работать крупнейшие мастера старшего поколения — А. Старкопф, Э. Роос, А. Вомм, Х. Халлисте, Р. Тимотеус, А. Каазик. Творческую зрелость обретают вошедшие в эстонскую скульптуру в 50-е годы А. Эскедь, Ю. Эскедь, О. Мянни, Л. Толли, Э. Танилоо, Э. Ребане, Г. Маркелов, А. Римм и другие. Начиная со второй половины 60-х





67. А. Мурдмаа, М. Варик, Р. Кульд. Памятник на месте боя в Техумарди. 1967. Сааремаа





68. Э. Кольк. Купающаяся. 1971

годов, когда в художественную жизнь республики активно включились М. Варик, Р. Кульд, Э. Вийэс, Ю. Ёун, а затем Я. Соанс, М. Микоф, Э. Кольк, А. Мёльдер, А. Куульбуш и другие, в творчестве скульпторов еще сильнее зазвучало современное мироощущение.

Важное значение для развития эстонской скульптуры имело усиление контактов с художниками братских республик, что наглядно выявилося на больших всесоюзных выставках. Следует назвать регулярно проводимые совместные выставки скульпторов Прибалтийских республик в Риге (первая — в 1958, следующие — в 1968, 1972, 1976), в которых участвовали также скульпторы Москвы, Ленинграда, Армении и других республик. В республике регулярно проводятся тематические выставки скульптуры. С 1963 года в павильоне цветов в Таллине экспонируется декоративная скульптура, здесь показываются также произведения, созданные на ежегодных сборах скульпторов, работающих в доломите в каменоломне Каармаа на острове Сааремаа. В 1968 году была проведена экс-

периментальная выставка, на которой экспонировались произведения, выполненные с применением сварочных техник.

Партийные и государственные органы республики уделяют большое внимание развитию монументальной скульптуры, которая опирается на длительную и прочную традицию. Были проведены многочисленные конкурсы эскизов памятников, увековечивающих революционные события, образы героев Великой Отечественной войны и антифашистской борьбы. В середине 60-х годов монументальное искусство обрело новое качество. Сложились новые композиционные приемы, обновились принципы организации пространства, сотрудничества скульпторов и архитекторов. Правильное понимание специфики монументального искусства требовало обобщенного решения темы, соблюдения необходимой меры условности пластической формы, целенаправленного отбора материалов и в первую очередь композиционной связи монумента с архитектурным ансамблем и природной средой.

Наметившийся перелом в монументальном искусстве заметен в решении памятника жертвам фашизма на подступах к Тарту (1964). Его авторы скульптор Э. Ребане и архитектор В. Тамм создали экспрессивную напряженную рельефную композицию на доломитной стене. В исполненном с большим пафосом памятнике отразились новые явления эстонской скульптуры. Мужественная сила отличает высеченную из гранита голову воина для монумента павшим в оборонительных и освободительных боях на острове Хийумаа в Кярдла (1966, скульптор Э. Танилоо, архитектор Ю. Сирп). Следует назвать также стройный обелиск из светлого доломита памяти ледового похода Балтийского флота (1960, архитектор М. Порт, автор рельефов Л. Толли), ставший важным акцентом в силуэте Таллина со стороны моря. Делегатам 1-го съезда профсоюзов Эстонии посвящена могучая бронзовая фигура рабочего, разрывающего цепи, установленная в Таллине скульптором А. Каазигом и архитектором У. Тэльпусом. Ряд монументов выполнили К. Рейтель, О. Мянни и другие скульпторы.

Среди небольших по размерам портретных памятников выразительной пластикой отличаются бюсты революционеров-писателей Х. Пёёгельманна (1960, А. Вомм, архитектор А. Алас) и Я. Анвельта (1961, М. Сакс, архитектор У. Тэльпус) в Таллине. Оригинален памятник писателю Э. Вильде в Таллине (1965): изображение открытой книги стало фоном для рельефов и портретной головы писателя А. Эскеля (архитектор А. Мурдмаа). Сходное решение избрал Я. Соанс в монументе писателю и государственному деятелю А. Якобсону в Пярну (1973, архитектор У. Иваск, *илл. 66*), здесь рельефная голова героя выделяется на фоне мощной гранитной глыбы. Экспрессивен памятник основоположнику эстонской национальной живописи И. Кёлеру в Вильянди (1976, Э. Вийэс, архитектор Р. Лууп, *илл. 65*). На низком постаменте возвышается в динамичном развороте романтизированная фигура художника.

Особенно плодотворным оказалось сотрудничество архитектора А. Мурдмаа с рядом скульпторов младшего поколения, в первую очередь с М. Вариком и Р. Кульдом. Этот творческий коллектив одерживал победы на многих конкурсах, прокладывая новые пути





69. А. Старкопф. Декоративная фигура. 1965





70. Ю. Эскель. Портрет Марие Ундер. 1973

в монументальной скульптуре республики. По его проектам выполнен ряд монументов, например памятник жертвам фашизма в Кингисепе на острове Сааремаа (1965). На передней плоскости горизонтального параллелепипеда из доломита сплошными рядами высечены имена погибших. Идею монумента подчеркивает экспрессивно откинута назад голова и рука над ней в динамичном движении, мужественно сдерживающая давление каменной глыбы. Следующая работа Варика и Кульда совместно с Мурдмаа также находится на Сааремаа; это монумент на месте боя в Техумарди в годы Великой Отечественной войны (1967, *илл. 67*). Здесь доминирует архитектурная тема, удачно найдены пропорции, основные точки обзора. Из земли как бы вырастает стилизованный меч, символизирующий боевую готовность советского воина. Особенно впечатляют суровые головы бойцов, выступающих из рукоятки меча. В 1975 году по проекту Варика и Мурдмаа в Таллине, в сквере перед Балтийским вокзалом, установлен бронзовый памятник героям восстания трудового народа 1 декабря 1924 года. В щели между тремя наклонными гранитными пилонами устремились группы бойцов, создавая острый контраст между геометрией архитектурных объемов и богатой пластикой фигур.

Крупным достижением эстонской монументальной скульптуры является осуществленная часть мемориального ансамбля Маарьямяэ в Таллине (1975). Авторский коллектив возглавил архитектор А. Мурдмаа, среди участников следует отметить скульптора М. Варика и живописца Ю. Пальма. В мемориале доминируют кристаллические формы, организующие пространство. Одна ось ведет к двум пилонам, между которыми свисают подбитые бронзовые птицы (М. Варик); вторая — от обрыва Ласнамяэ к морю; над приморским шоссе нависает трибуна для зрителей, напротив нее — Вечный огонь. В пилоне, который служит фоном для Вечного огня, высечены контррельефом две руки (Ю. Пальм) в защищающем движении. Сочетание геометризированных объемов и природного окружения создает величественный образ торжественной скорби.

Среди сравнительно немногих образцов декоративной скульптуры заслуживают внимания бронзовая группа «Птицы» для зала административного здания опытной птицеводческой станции Куртна, созданная Р. Кульдом (1968), и его же пластмассовый голубь на наружном углу зала нового Дома радио в Таллине (1975). Интересную страницу в творчестве скульпторов образуют надгробные памятники. Это обычно



71. Я. Варес. Сирье с острова Сааремаа. 1974



скромные по размерам геометризованные объемы из гранита, иногда с рельефами, хорошо связанные с природой, придающие кладбищу характер паркового ансамбля. Надгробные памятники создавали А. Старкопф, Ю. Раудсепп, А. Эллер, Э. Кирс, Э. Танилоо и другие.

Много творческих индивидуальностей проявилось в области станковой скульптуры. Отдельную группу составляют мастера старшего поколения, чьи творческие принципы к этому времени прочно сложились. В стиле их произведений не происходит существенных изменений, но именно в этот период многие из них создают свои лучшие работы. Ведущее место в этой группе в 60-е годы занимал А. Старкопф. Его яркому, своеобразному творчеству присущи обобщенный характер лепки, мастерское владение самыми разными скульптурными материалами (гранит, мрамор, дерево). Стиль Старкопфа, мужественный и строгий, объединяет экспрессию и декоративное звучание. Старкопф стремился многогранно выявить выразительность человеческого тела, широкую гамму эмоций, начиная с порыва молодости и кончая трагедией увядания и смерти — «Кувшинка», «Мать и дитя», «Последний шаг», «Декоративная фигура» (илл. 69). В позднем творчестве скульптор часто обращается к тематике эстонского национального эпоса — «Калевипоэг и островная дева» (гранит, 1962). Старкопф был разносторонним портретистом, добивался внутренней динамики портретного образа. Примером может служить портрет скульптора Х. Халлисте. Среди его поздних работ примечательны масштабные, обобщенные образы основоположников эстонского искусства, современников скульптора К. Мяги и Н. Трийка, символизирующие преемственность поколений в национальной художественной культуре.

Близко Старкопфу творчество Х. Халлисте, обращавшегося также к обнаженной натуре и портрету. Лирические образы Халлисте 60-х — 70-х годов более конкретны в передаче натуры — гранитные скульптуры «Осень» и «Зима». В отличие от Старкопфа, искавшего декоративности и строгой архитектоники композиционного построения, Халлисте передает различные настроения посредством реалистически трактованной пластики человеческого тела. Он выполнил также многочисленные портреты эстонских композиторов, писателей и художников, среди которых выделяется мужественный, волевой образ А. Старкопфа.

Поэтичность и лиризм свойственны произведениям Э. Рооса. Внешне сдержанные, они отличаются тонким проникновением в духовную сущность модели; прекрасно раскрывает скульптор образы людей далеких стран («Негритянка из Мали»), борцов за равноправие угнетенных народов («Анджела Дэвис»). Особенно хорошо удаются Роосу молодые женщины и дети («Задумавшаяся девушка»). Иногда манера лепки мастера становится динамичной и более активной, как в портрете художника А. Лайкмаа (1975). Роос чаще всех эстонских скульпторов обращается к анималистике; острой наблюдательностью и юмором отличаются «Медведь с детенышами», «Жеребенок», «Як».

Активно работал портретист А. Вомм, творчество которого развивалось в сторону большей глубины постижения человеческого характера. Выделяются мраморная голова Н. Мей, эмоционально-напряженная



72. А. Вомм. Портрет Мгера Абегяна. 1966

«Инге», массивная волевая гранитная голова армянского художника М. Абегяна (илл. 72), темпераментный «Автопортрет» (1973). Крупным достижением не только скульптора, но и всего эстонского советского искусства явился высеченный из дуба монументальный бюст В. И. Ленина (1968—1970). Из других скульпторов старшего поколения следует назвать Р. Тимотеуса, А. Каазика и Л. Розин. Своеобразно творчество Л. Лаас, отличающееся сдержанной экспрессивностью.

Среди скульпторов, начавших самостоятельно работать на рубеже 40-х и 50-х годов, обратил на себя внимание тематическими композициями О. Мянни. Интерес художника к социальной проблематике, различным аспектам человеческой деятельности сопровождался систематическим обновлением выразительных средств. Мянни стремился к большим обобщениям («Монументальная пропаганда», 1970 и 1973).

Большое общественное звучание характерно для композиций из дерева Г. Маркелова, относящихся к циклу «Нет — войне!». Маркелов виртуозно владеет деревом как материалом, выявляет его цветовые и





73. Р. Кульд. Вихрь. 1972

фактурные качества. Неоднократно обращался скульптор к образу В. И. Ленина.

Ряд композиций, посвященных молодежи, создал Л. Толли. Оптимизм, жизнеутверждение характеризуют композицию «Молодежь» (1961 и 1964). Толли выполнил также портреты и небольшие группы, цельные по пластическому решению и поэтическому настроению. Многочисленные композиции на темы революционной борьбы и современности принадлежат К. Рейтелю. В разных жанрах работает также Э. Танилоо: наряду с монументами он создал многофигурные композиции, мелкую керамическую пластику, портреты («Портрет балерины», «Столяр Рейн Волк»). Гранитные композиции больших размеров исполняет Э. Кирс, в дереве работает А. Мёльдер.

Крупными мастерами портретной скульптуры являются А. Эскель и Ю. Эскель. Произведения первого, например портрет отца (1964), Адамсон-Эрика (1968), Г. Рейндорфа (1972), выполненные в бронзе, отличаются цельностью и простотой, умение раскрыть сущность характера модели скупыми средствами. За внешним покоем и уравновешенностью скрывается внутренняя активность, богатая духовная жизнь модели. Те же черты характерны и для произведений Ю. Эскель. Создавая индивидуализированный образ, она ищет обобщающие, типические черты модели (портрет художника Р. Сагрита, искусствоведа В. Раама). Эскель свойственна поэтизация, сдерживаемая интеллектом, а также романтизация образа (портрет поэтессы М. Ундер, 1973, *илл. 70*). Преимущественно в портрет-

ном жанре работает А. Римм. Он создал много женских и детских портретов («Лууле» и др.), которым присущи лиризм, плавная лепка формы. Мужские портреты строже, выявляют волевые черты характера («Хирург И. Сёедер», 1964). Среди портретистов следует назвать также Я. Вареса (*илл. 71*), Э. Ребане, Э. Хагги, А. Юрьё и некоторых других.

Наряду с названными мастерами облик эстонской скульптуры определило поколение, включившееся в творческую жизнь в середине 60-х годов. Ряд молодых скульпторов занял ведущее положение в монументальной скульптуре (М. Варик, Р. Кульд, Я. Соанс), не менее значителен их вклад и в станковую скульптуру. Варик активно организует пространство, стремится к компактности формы, раскрытию выразительных возможностей человеческой фигуры, находит новые пластические нюансы. Назовем мечтательную «Колыбельную песню», «Торс», энергично вылепленную «Обнаженную женщину». Важное место в творчестве Варика занимают композиции на антивоенную тему. К ним относятся многофигурная группа, посвященная борьбе вьетнамского народа «Сонгми» (1971), призывающий к бдительности «Сигнал», предостерегающая «Игра». Для произведений Кульда характерна динамика, стремление показать движение при помощи остро выразительного силуэта, как, например, в «Велосипедистах», «Косулях». Очень хорошо раскрывает своеобразие творческого почерка Кульда историко-революционная композиция «Вихрь» (1972, *илл. 73*), вдохновленная героическим боевым путем Первой Конной армии.



Произведения Э. Вийэса более спокойны. Скульптор внимательно анализирует возможности пластической формы, выявляет ее декоративные свойства. Это не формальный поиск, а стремление выразить в своеобразной поэтической форме свое отношение к природе и человеку, поиск гармонии — «Ручей», «Поющие птицы». Вийэс выявляет также трагические стороны бытия — «Разрушенный город» (1967). Очень своеобразный мастер Ю. Ыун. Он часто отказывается от традиционных приемов в пользу острого гротеска, изобретательно используя элементы иллюзионистической трактовки формы и преувеличенные размеры. Его отношение к миру соединяет в себе трагизм, эпатирующую иронию и мягкий юмор («Ядерный физик», «Фигура с иглой и ниткой»). Склонность к гротескному видению проявляется и в раскрашенных портретных бюстах Ыуна.

Своеобразен взгляд на мир Я. Соанса, активно работающего в качестве монументалиста. Гражданственность его творческой позиции выявлена в композициях «Пирамида цивилизации», «Движение».

Многие молодые скульпторы 70-х годов используют традиционные выразительные средства, предпочитают дерево и бронзу. Заостренная психологическая характеристика присуща крупноформатным портретам («Я. Олеп») и собирательным образам («Стеклодуд» и др.) М. Микоф. Э. Кольк поэтична, ищет классическую простоту, выявляя декоративные качества бронзы («Купающаяся», *илл. 68*; портрет Т. Рандвийр). По манере работы к ней близка А. Куульбуш, создавшая ряд ярких портретов («Пирет», «Ю. Лехисте», «Ю. Вийдинг»). Завершенность пластического образа характерна для произведений Мельдера. В конце рассматриваемого периода успешно выступили молодые скульпторы Т. Мааранд, Х. Пальм, Л. Пальм, Э. Тобер и другие.

В начале 60-х годов произошли значительные перемены в области декоративно-прикладного искусства. Возросла выставочная деятельность, причем наряду с обзорными начали организовываться групповые и персональные выставки. Усиление международных связей, непосредственное знакомство с развитием европейского прикладного искусства, особенно социалистических стран и Финляндии, несомненно, имело свои положительные результаты. В первой половине 60-х годов в эстонском прикладном искусстве заметна тенденция отказа от орнаментальной перегруженности и повествовательности декора, стремление к большей обобщенности образа, его монументальности.

Во второй половине 60-х годов во всем советском декоративно-прикладном искусстве намечается поворот к остроиндивидуальным образным решениям; прямолинейное понимание функции отступает перед стремлением раскрыть декоративные возможности формы. Национальное наследие получает более глубокую интерпретацию, смелая стилизация заменяет цитирование мотивов народного орнамента и колористического строя изделий народного искусства. Это способствовало проникновению во внутренние закономерности образного строя традиционного крестьянского ремесла. Современная тема обретает поэтическое, часто символическое и метафорическое истолкование.



74. Л. Эрм. Гобелен «Иней». 1973

Если на рубеже 70-х годов это иногда приводило к подчеркнuto декоративным решениям, то в дальнейшем художники приходят к гармоническому единству утилитарной и эстетической функции.

Новые тенденции наиболее сильно проявились в искусстве гобелена. Ведущий художник в этой области М. Адамсон, которая еще в середине 60-х годов создавала фигурные композиции, начинает «растворять» четкий контур фигур в динамике стилизованных форм. При этом изображение отдельной фигуры заменяется стремлением к передаче движения людских масс. Такковы гобелены «Танец» и «Звуки». В работах Адамсон 70-х годов линейный и красочный ритм часто определяет эмоциональный строй произведения (гобелены «К солнцу», «Вихрь», «Дороги»).

В произведениях Л. Эрм особенно впечатляюще разработана колористическая основа композиции. Так, гобелен «Северные олени» создает своим бело-серым колоритом и расплывчатостью рисунка образ снежной зимы. А в гобелене «Юбилейный бал» светлая палитра празднична и мелодична. Эрм вводит трехмерные элементы. Однако они остаются в пределах фактурной поверхности, не переходя в пластику самого произведения («Сосульки», 1973; «Зелень», 1976; «Иней», *илл. 74*).

Видное место в ковровом искусстве 60-х годов занимает Э. Ханзен. Мотивы национального фольклора оживают в ее ковре «Золотопряхи» (1963).





75. Э. Реэметс. Гобелен «Музыканты из Вяэгвере». 1971

Возрастающая творческая зрелость ощущается в произведениях М. Томберг, которой свойственно лирическое восприятие природы («Оттепель», «Сугробы»). Линейный и колористический строй композиции здесь выражен различными фактурными приемами ткачества и переплетения. Эти приемы успешно развиваются в ее работах 70-х годов («Родной пейзаж», *илл. 76*, и др.) и монументальном гобелене «Старый город» (1976). Ковры Б. Томберга всегда просты и лаконичны, но вместе с тем очень монументальны, как, например, серия гладких настенных ковров «Перспективы».

С конца 60-х годов начала ткать ковры и Э. Реэметс. Это новые композиции фольклорной или исторической тематики, которые разворачиваются как большие монументальные произведения. Самыми значительными являются «Мир», «Музыканты из Вяэгвере» (*илл. 75*), «Июньская ночь». Национальную традицию своеобразно претворяет в своих работах А. Рауд, строгая простота отличает гобелены Л. Вальтер, открытая декоративность характеризует крупноформатные гобелены М. Мянни.

Облик эстонской керамики формируется исходя не только из художественной, но и из технологической специфики. Ведущей становится керамика высокого обжига с мягкими пастельными кристаллическими ангобовыми глазурями. Палитра цвета обогащается живописными пятнами и переходами. В высоком обжиге лепит крупные женские фигуры Э. Пийпуу. Их замкнутый силуэт, тяжеловатая округло-упругая форма носят декоративно-монументальный характер («Первые шаги», «Мать», «Девочка с кошкой»). А. Аламаа в начале десятилетия продолжает лепить жанровые детские скульптурки, наполненные живым юмором («Рукоделие»). Со временем ее фигуры становятся более

монументальными (группа из шамота «Пусть всегда будет солнце», 1963, *илл. 77*). Уникально творчество М. Ряэк. Она как бы окутывает свои керамические сосуды миниатюрным воспроизведением фауны и флоры, где птицы, звери, рыбы даны в естественной среде, в тонко нюансированной цветовой гамме. В работах Э. Реэметс складывается новый силуэт полой керамики, в основу которого кладется не форма яйца или бутона, как это было ранее, а цилиндр и шар с резко пересекаемыми пропорциями, как, например, в вазах и подсвечниках «Катушка». Фольклорная тематика ярко выражена в декоративных скульптурах «Пэко», «Дамы из замка» и в панно «Таллин» (1962). Х. Кума, которая на рубеже 50-х — 60-х годов стажировалась по стипендии ЮНЕСКО в Италии, работает над созданием маленьких сервизов и полых форм (сервиз «Кружева» с декоративной керамической росписью высокого и низкого обжига). Ее работы отличаются яркой красочностью и интенсивностью цвета (настенные пластины «Цветы», декоративная ваза «Лебедь», 1971, *илл. 78*).

Произведениям Л. Кормашовой свойственна выразительность лепки. Это обыкновенно сосуды и декоративные формы с упруго-пластичной поверхностью и умело введенными фигурами. Таковы ее декоративная колонна (1967), стена из балясин с фигурами (1969) и забавные рельефные «картинки-пряники», как бы вылепленные из пышного теста. Работы Т. Ласс отличаются тонким графическим декором. Иногда элементы фигуры заложены в силуэте формы и лишь дополняются графическим геометрическим узором (вазы и солонки, 1968). В 70-х годах фигурные мотивы Ласс, как и у Кормашовой, заменяются растительными. При этом рисунок становится более легким и эмоциональным (вазы «Нарцисс», «Ирис», *илл. 79*; «Хризантемы»,





76. М. Томберг. Гобелен «Родной пейзаж». 1973





все — 1972). Успешно работала в области мелкой пластики М. Валк. Большой душевной теплотой овеян образ «Матери с детьми», где ребятишки, как воробушки, пристроились в изгибах тела лежащей матери. В скульптурке «Джейн Эйр» звучит гротескная нота, которая с годами все более усиливается. Во второй половине 60-х годов формируется новый круг сюжетов, требующий более обобщенного, подчас абстрактного решения. Таковы «Зеница ока», «Инженерная мысль», «Шахматный король». Их сменяют пластически более четкие фигуры «Облако» и «Солнце». В это время достигает профессиональной зрелости и творчество Н. Уусталу — в суховато-резкой пластике монументальных панно и блоков, а также С. Сымер — в работах, отличающихся живописностью, выявленной в красочных настенных пластинках («Богатство чистой воды», 1975).

А. Ранк-Соанс на керамических посудных предприятиях резко меняет облик выпускаемой продукции, проводя весьма четкую грань между производственным дизайном и уникальными произведениями прикладного искусства. То же направление развивает Л. Рохлин. Созданные ими предметы полны свежей выдумки, функциональны и ясны по форме. Они раз-

77. А. Аламаа. «Пусть всегда будет солнце». 1963

78. Х. Кума. Декоративная ваза «Лебедь». 1971

79. Т. Ласс. Ваза «Ирис». 1972







80. Э. Кюльв. Книга для гостей «Огненные цветы». 1970



81. Э. Восс. Обложки для дневников. 1967

работаны зачастую как модули, дающие большое количество вариантов. Вместе с новизной формы вошел и новый цвет, оптимистический, интенсивный, локальный, без тональных переходов.

В художественном стекле традиционная гравировка отступает перед техниками, позволяющими выявить пластику и цветовые возможности декоративных сосудов. Так, в творчестве П. Рудаша, Э. Мяэльта преобладает горячая обработка и свободное выдувание, А. Андресма-Тамм, М. Соовик-Лобьякас, М. Микоф-Лийвик предпочитают горячую обработку, а в творчестве художников, объединенных при заводе «Тарбеклаас», мы встречаем дутое стекло, а также пластическую и линейную гравировку.

В 1974 году в Эстонию вернулась из Белоруссии С. Раудвез — крупный мастер художественного стекла. В ее творчестве последних лет преобладают легкие, изящные декоративные формы из бесцветного хрусталя с нежным растительным и геометрическим узором в технике линейной гравировки (декоративные формы «Цветение», 1976).

Взросшее мастерство росписи по фарфору демонстрируют опытные мастера А. Иваск, С. Отема, И. Лепиксон, успешно работает молодежь (в частности, Р. Моор).

Отмеченные тенденции ярко выявляются в художественной обработке металла. Здесь ведущим мастером становится С. Раунам. Ее изящные чеканные пластины с чуть вытянутыми женскими фигурами (первая

половина 60-х гг.) уступают место все более крупным и серьезным тематическим произведениям («Литейщики», «Невесты острова Сааремаа»). К 70-м годам относятся самые выдающиеся работы художницы: «Жизнь рыбаков», «Корабли возвращаются домой», «День Победы», отмеченные глубиной содержания, душевным волнением, творческим порывом.

Э. Резметс создает эмалевые пластины и панно, в которых главное внимание уделено колористическому решению. На смену натюрмортам с цветами и мебелью приходят более крупные тематические произведения. Среди них следует выделить пластину «На задворках» (1970), чарующую своим золотистым колоритом. В панно «Пожар в чаще» (1972) ярко-красное стадо бегущих оленей беспокойным ветвистым силуэтом как бы воплощает динамику и драматизм лесного пожара. Л. Линнакс также разрабатывает цвет в металле, но не на меди, а на алюминии — окислами или эмальями.

Все более разнообразна и интересна становится область полых и декоративных форм в металле. Изящная миниатюрная форма и глубоко одухотворенная передача природных мотивов — насекомых, рыб, растений — привлекают в вазочках ведущей художницы старшего поколения Э. Куррель. Подсвечники Л. Кульдкепп на высоких стройных ножках элегантны и романтичны. Сосуды Х. Пихельга, напротив, геометричны и строги. В вазах У. Кюттнер и К. Эльмет выдержанный в гармоничных пропорциях силуэт при-





82. Х. Сепманн, М. Порт. Гостиница «Виру» в Таллине. 1972

обретает большую выразительность благодаря гладкой блестящей поверхности металла. В произведениях Э. Йоханнеса подчеркнуто тематическое содержание композиции («Набат»). Э. Уусталу сочетает геометрическую строгость настенной пластины с остродекоративным решением ее плоскости.

Для эстонского ювелирного искусства характерно разнообразие творческих почерков и непрерывное развитие каждого художника. Последнее особенно важно, так как украшение тесно связано с модой и характером одежды. Говоря о ювелирном искусстве первой половины 60-х годов, следует подчеркнуть стремление художников к строгой простоте изделий, затем — ко все большей их индивидуализации, уникальности. Близки образам природы живописные броши и ожерелья Э. Куррель, часто воспроизводящие мотив цветка или венка. Стилизует природные формы М. Рязк. Поэтичны и женственны украшения С. Раунам, оживляющие образы птиц и людей. В них удачно используются как основной компонент морские раковины. Смелая стилизация природных форм характерна для торжественных и остродекоративных ожерелий и подвесок Х. Раадик. Л. Кульдкепп стремится к особой ювелир-

ной миниатюрности и тонкости как в росписи по эмали, так и в резьбе по слоновой кости. Х. Тасса смело вводит крупные объемные растительные элементы в свои серебряные украшения, эмоциональные и романтические. Фактурную увязку литого металла с полированным полудрагоценным камнем умело делает Л. Линнакс. Очень самобытны гротескные фигурные украшения Ю. Аррака и полные свежей выдумки работы Р. Метса. Почерк Ю. Вахтрамяэ более устойчив и спокоен. Простота и техническое совершенство отличают дизайнерские украшения Т. Рийта. А художница А. Капста в своих плетеных металлических изделиях исходит из образцов средневековых кольчуг.

Всем этим и многим другим ювелирам свойственно умелое раскрытие эстетических свойств материала и в первую очередь металла. Высокое профессиональное мастерство и оригинальность творческого замысла делают даже вещи из простых материалов драгоценными художественными произведениями.

В художественной обработке кожи ведущую роль начинают играть наряду с представителями старшего поколения — Э. Адамсон-Эриком, А. Рейндорф — Э. Реэметс, Э. Кюльв (илл. 80), А. Лехис, С. Калда,





83. В. Пормейстер. Совхоз-техникум Янеда. 1974

М. Куке и Э. Восс (илл. 81). Для них характерно смелое введение фигурных композиций в оформление обложек адресов, альбомов или крупных настольных блокнотов. В работах Резметс обычно звучит фольклорная тема, которая как бы пронизана искрящимся добродушным юмором («Песня Ванемуйне», «Эстонский крестьянин», «Мотальщицы пряжи»). В произведениях Кюльв композиция более торжественна и декоративна, фигуры статичней. Однако она умеет крепко построить рисунок и связать фигуры с декоративным членением всей плоскости («Певческий праздник», «Мир», «Рыбак», «Девочка с солнцем» и др.). Композиции Лехис отличает лиризм, проявляющийся как в выборе темы («Мать с ребенком», «Балерины»), так и в ее интерпретации — в мягко струящихся линиях декора, тяготении к светлой палитре. Благородная простота характерна для переплетов и альбомов Калда.

Монументально-лаконичный строй композиции присущ кожаным изделиям Э. Воос, Б. Томберга. Орнаментальные решения преобладают в работах М. Куке и Э. Валк-Фалка. Этим художникам свойственна подчеркнута богатая цветовая гамма, у Куке — резкая с

диссонирующими контрастами, у Валк-Фалка — мягкая и живописная.

Проблема сохранения традиций народных промыслов получила наиболее рациональное в условиях Эстонии решение, когда в 1966 году было организовано объединение «Уку», охватывающее более полутора тысяч народных мастеров. С его помощью удалось возродить ряд традиционных народных промыслов (например, хаапсалуские платки); на основе сохранившихся образцов (дерево, металл) организовано производство наиболее популярных изделий крестьянского ремесла.

Архитектура Эстонии рассматриваемого периода имеет свою специфику, определяемую своеобразием экономической структуры республики и развития ее народного хозяйства. Эстония — республика развитого сельского хозяйства, высокопроизводительного животноводства. В эти годы шло планомерное переселение сельского населения из хуторов в благоустроенные совхозные и колхозные поселки с современными зданиями конторы-клуба, детских учреждений, магази-





84. В. Пормейстер. Административное здание птицеводческой станции Куртна. 1966

ном-столовой, двух-трехэтажными секционными и индивидуальными домами, зоной хозяйственных и животноводческих построек. В 1971 году Государственная премия СССР присуждена авторам проектов застройки сельских поселков Саку, Винни и Куртна — архитекторам Б. Минову, В. Пормейстер и В. Херкелю.

В поселке Саку находится Эстонский научно-исследовательский институт земледелия и мелиорации, объединенный с опорно-показательным совхозом. Благоустроенный, озелененный поселок разделен на ряд взаимосвязанных зон — научно-исследовательскую, производственно-эксплуатационную, жилищную, коммунально-бытовую. В поселке размещен ряд крупных зданий научно-исследовательских лабораторий, выставочный павильон новой сельскохозяйственной техники. Жилая зона застроена двух-трехэтажными секционными (архитектор Б. Минов), точечными, одноэтажными сблокированными (архитектор Х. Кыль) и индивидуальными жилыми домами.

Если в начале 60-х годов поселки застраивались типовыми зданиями правления-клуба (архитектор Х. Кинго), магазина-столовой (архитектор К. Ласс-

манн), то позднее в центральных усадьбах колхозов и совхозов строятся крупные многофункциональные общественные здания по индивидуальным проектам.

Наиболее ярко стремление к индивидуализации облика колхозного поселка проявилось в застройке крупнейшего в республике рыболовецкого колхоза имени С. М. Кирова под Таллином. Здесь центральная усадьба застраивается по единому плану по основным зонам — административно-бытовой, производственным и жилым. В здании правления (1973, архитектор Р. Вебер) размещается также этнографический колхозный музей, в бытовом корпусе (1976, архитектор А. Эйги) — библиотека, учебные комнаты, столовая, магазин; к административному зданию садоводства (1974, архитектор Р. Хансберг) примыкает визуально с ним связанная оранжерея тропических растений, в поселке построены детский сад и ясли, стадион, пансионат для престарелых колхозников. Жилая зона (архитектор Р. Хансберг) делится на районы застройки индивидуальными домами и квартал своеобразных многоэтажных жилых домов с блок-секциями, расположенных спирально с постепенно повышающимися





85. В. Херкель. Кафе «Мерепийга» в Раннамыйза. 1967

этажами. Рыбацкая гавань с мастерскими и бытовыми помещениями расположена отдельно. Стремясь к созданию целостного ансамбля, колхозные архитекторы старались придать индивидуальный облик основным общественным зданиям, обратившись к синтезу искусств.

Проектирование общественных зданий для села по индивидуальным проектам помогло преодолеть сухость и однообразие, характерные для строительства начала 60-х годов, добиться органической связи архитектуры с природой, выразительной пластики архитектурного объема, целостного решения интерьеров. Примером может служить административное здание опытной птицеводческой станции Куртна (1966, архитектор В. Пормейстер, интерьеры — В. Тамм, В. Ази, *илл.* 84). Расположенное на берегу озера двухэтажное здание с примыкающим одноэтажным объемом зала заседания связано с парком террасами и открытыми лестницами. Выложенное из красного облицовочного кирпича с широким выступающим белым карнизом, оно контрастирует с зеленью деревьев и газонов. Стены трапециевидного зала заседаний также выложены

из красного кирпича, а ступенчатый потолок из темного дерева ритмизован круглыми блестящими медными светильниками. Стена, выходящая к озеру, застеклена, а кирпичная стена за столом президиума состоит из трех ступенчатых простенков, разделенных узкими окнами-щелями, скрытыми от находящихся в зале и моделирующими светом отрезки стены. Расположенная в зале бронзовая скульптура птицы (Р. Кульд) создает дополнительный пространственный акцент. К сожалению, композиционные приемы, заложенные в здании птицеводческой станции, стали механически повторяться в архитектуре сельских общественных зданий республики и превратились в своего рода штамп. Архитектурный образ янедаского совхоза-техникума (1974, архитектор В. Пормейстер, *илл.* 83) создает сложная ритмизованная ступенчатая пространственная композиция взаимосвязанных учебных корпусов.

Среди административных построек колхозов следует выделить здание правления-клуба колхоза «Линда» Вырусского района, построенного по проекту архитектора младшего поколения Т. Рейна (1973). В какой-то степени здание восходит к традиции Куртны: также





86. Т. Рейн. Пожарное депо в Вильянди. 1977

звучит пластика объемов, объединенных широкими скошенными карнизами из темного дерева, опоясывающими здание, но здесь более отчетливо сказывается скульптурность объемов, своеобразие ритмически расчлененного силуэта здания. Террасы, спускающиеся к озеру, объединяют наружное пространство с застекленным вестибюлем, в свою очередь объединенным с огромным трансформирующимся многоцелевым залом, который при помощи перестановки рядов кресел может быть превращен в театральный, кино- или спортивный зал, а при необходимости — в балльный, связанный раздвигающимися перегородками с вестибюлем и террасами в единое перетекающее пространство.

Свободное решение объемно-пространственной композиции, цветовые и фактурные контрасты характерны для небольших зданий специального назначения, расположенных в сельской местности. Приемы стилизации характерны для кафе «Мерепийга» («Морская дева», *илл. 85*), в Раннамыйза под Таллином (1967, архитектор В. Херкель), восходящего к крестьянскому зодчеству. Здание с высокой камышовой крышей, нависающей над низким объемом, напоминает «ригу» — традиционное крестьянское жилище. Более просты по композиции деревянные спальные павильоны и столовая пионерского лагеря «Пярлселья» (1973, архитек-

тор Э. Вяртну), а также дома отдыха предприятий и учреждений на берегу моря и Чудского озера, стилизованные в духе крестьянской архитектуры — база отдыха в Пылкюла Харьюского района (1974, архитектор Р. Карп) и другие.

Для Эстонии характерен высокий уровень архитектуры индивидуального жилого дома, опирающейся на длительный опыт. Если до середины 60-х годов преобладал жилой дом с двускатной крышей, под которой размещались комнаты чердачного этажа, то позже пластика объема становится богаче. Светлый объем из силикатного кирпича с плоской крышей обычно оштукатурен, окаймлен широким карнизом из темного дерева. Часто применяют асимметричную композицию с разной длиной скатов крыши (архитектор Т. Куль). Рядом с домом разбивают сад с альпинарием — группы камней, расположенные ступенями, покрытые мхом или травяным покровом с вкраплением цветов. Такие же приемы характерны для строительства дач, к которым обычно примыкает декоративная кирпичная или каменная стена с наружным камином. Дачные поселки в Раннамыйза, Вяэна-Йыесуу, Клоога-Ранд на морском побережье около Таллина, в Вызу Раквереского района расположены в сосновом лесу, отличаются высоким уровнем благоустройства, озеленение ограничивается низкими



живыми изгородями, стриженными лужайками, в которые вплетаются живописные группы кустарников или цветов.

Среди городских поселков индивидуальных жилых домов следует назвать Нымме, Лаагри, Меривялья и Коэе в Таллине, Тяхтвере и Тамме в Тарту, Паала в Вильянди, Рязма в Пярну и другие. Для жилых районов малых городов и поселков городского типа характерна застройка индивидуальными жилыми домами. Ныне стали популярными более экономичные сблокированные дома с квартирами на двух уровнях. В качестве примера можно привести жилой дом в пригороде Таллина Меривялья (1974, архитекторы П. Янес, Т. Меллик). Здесь спальни расположены в полуэтаже, образованном окном на всю ширину секции и наклонной односкатной крышей. Жилая комната первого этажа раскрывается остекленной стеной в небольшой сад.

Бурный рост городов потребовал первоочередного решения градостроительных проблем, разработки принципов расселения, районирования, развития систем обслуживания и общественного транспорта. Таллин получил новый генеральный план в 1971 году (архитекторы Д. Брунс, Э. Кильпс, М. Порт, Х. Сепп, Л. Хальяк, инженер М. Вяльбе), который включает регенерацию старого города, развитие центра внутри железнодорожного кольца, строительство крупных жилых массивов на западе (Суур Ыйсмяэ) и на востоке (Ласнамяэ) от исторически сложившегося ядра города, размещение предприятий в промышленных районах (Ласнамяэ, Мяннику, Кадака, Копли и др.), объединение жилых и промышленных районов хордными транспортными магистралями, огибающими вдоль берега моря и со стороны юга старые районы города. Генеральный план предусматривает выход города к морю, развитие зон отдыха вдоль морского побережья. Из крупных жилых массивов первым был построен Мустамяэ (1962—1973, архитекторы В. Типпель, Т. Каллас, Л. Петтай, отдельные микрорайоны проектировала Т. Аргус и др.). Этот массив разделен на девять микрорайонов с небольшими торговыми центрами, в которых размещаются универсамы, рестораны, кафе, предприятия бытового обслуживания.

При планировке жилого района Вяйке-Ыйсмяэ (архитекторы К. Лутс, М. Меелак, М. Порт), интенсивная застройка которого велась в 1973—1977 годах, авторы отказались от системы микрорайонирования и создали компактный жилой массив. Пяти-, девяти- и шестнадцатизэтажные жилые дома расположены с наружной и внутренней стороны круговой магистрали, вдоль которой размещены продовольственные магазины. Внутри круга находятся также школы и детские учреждения.

Из новых промышленных районов наиболее цельное впечатление производит Кадака, где сложились функционально взаимосвязанные группы предприятий. Высокой оценки заслуживает комплекс завода «Ильмарине» (архитектор С. Ыие); огромный прямоугольный одноэтажный цех (1973) создает выразительный контраст с вертикальным объемом инженерно-административного корпуса (1976).

По генеральному плану Тарту (1974, архитекторы О. Жемчугов, Р. Киви, М. Меелак, М. Порт) административно-торговый центр будет строиться на месте исторически сложившейся части города вдоль реки

Эмайыги, а на противоположном (левом) берегу в основном разместятся новые жилые районы Юлейне (архитектор И. Яагус) и Анне (архитекторы М. Меелак, М. Порт).

Своеобразно развивается город сланцевиков Кохтла-Ярве. Для него характерна полицентрическая структура. Он состоит из ряда самостоятельных, но функционально взаимосвязанных рабочих поселков, из которых главные — старый город Кохтла-Ярве, Йыхви, Кивиыли.

В ряде рабочих поселков республики образовались целостные производственно-селитебные комплексы. Выдающийся пример такого комплекса — поселок Пярнуской межколхозной строительной конторы. С одной стороны Рижского шоссе тянутся производственные корпуса (архитектор А. Ринго), а с другой — жилой дом более 700 метров длиной, возведение которого началось в 1975 году (архитектор Т. Рейн). Здание строится из монолитного железобетона. В середине дома проходит своеобразный коридор — улица, объединяющая отдельные секции, выкрашенные в разные цвета. С одной стороны коридора квартиры расположены террасами, спускаясь к одноэтажным пристройкам атриумного типа (здесь квартира окаймляет внутренний дворик), а с другой — по вертикали. В центре ансамбля жилую часть пересекает бытовой корпус.

В первой половине 60-х годов в городах был построен ряд общественных зданий, проектирование которых относится еще к концу 50-х — началу 60-х годов. Архитектура этих зданий несет на себе отпечаток переходного периода, когда стали отходить от внешней представительности и перегруженности фасадов и интерьеров изобразительными деталями, элементами ордера. Функциональные зоны стали выявлять в четких суховатых геометризованных объемах. Сюда относится учебный корпус Таллинского политехнического института (1962—1968, архитекторы У. Тэльпус, Х. Сепманн, О. Кончаева); четыре его прямоугольных объема расставлены параллельно и объединены общим коридором. Актальный зал спроектирован позже, здесь достигнут выразительный контраст между стенами из красного облицовочного кирпича и складчатого железобетонного перекрытия, зал при помощи раздвижной стены делится на две аудитории. Отдельно стоит крытый стадион (1975, архитектор Р. Карп). В группу этих зданий входит также театр «Ванемуйне» в Тарту, спроектированный в конце 50-х годов (архитекторы У. Тэльпус, А. Вольберг, П. Тарвас, интерьеры — В. Тамм), театральный зал вошел в строй в 1967 году, концертный — в 1970. Два зальных корпуса расположены буквой «Г» на возвышенности, господствующей над центром города.

В середине 60-х годов сложился получивший широкое распространение тип городского общественного здания. Применяется обычно сборный железобетонный каркас с навесными панелями или кирпичным заполнением несущих стен. Такая жесткая конструктивная схема ведет к стандартным решениям объемно-пространственной композиции; доминирует обычно вертикально или горизонтально поставленный параллелепипед. Сюда относятся крупные больницы, например Республиканская клиническая больница в Тарту, учебный корпус физики Тартуского университета, вторая очередь Дома радио и Дом печати в Таллине. Та



же композиционная схема применялась при строительстве гостиницы «Виру» в Таллине (1972, архитекторы Х. Сепманн, М. Порт, интерьеры — В. Тамм, В. Ази, и др., *илл.* 82). Ее высотную часть пересекает удлиненный двухэтажный объем ресторанного корпуса. Однако расположенная в непосредственной близости от старого города внутри охранной зоны, гостиница нарушила целостность неповторимого силуэта Старого Таллина.

В конце 60-х — начале 70-х годов проектируются общественные здания, в которых архитекторы добиваются большей выразительности объемно-пространственной композиции. Сюда относится дом проектных организаций в Таллине (архитекторы П. Янес, М. Порт, Р. Урб), первая очередь которого завершена в 1975 году. Две сдвинутые по отношению друг к другу вертикальные пластины противопоставлены здесь вытянувшемуся дугой вдоль бульвара Ленина трехэтажному объему бытового корпуса. Усеченные пирамиды оконных проемов высотной части своим очертанием пластически обогащают и ритмически организуют фасады. Следует также назвать Дом культуры в Хаапсалу (1975, архитектор А. Эйги), где театральный, танцевальный и выставочный залы образуют взаимосвязанную пространственную композицию, выраженную

в богатой пластике объемов, облицованных светлым доломитом. Еще более решительно подчеркивает скульптурность закругленных объемов из красного кирпича Т. Рейн в здании пожарной охраны в Вильянди (1977, *илл.* 86).

В 60-е — 70-е годы велась большая работа по консервации, реставрации и регенерации памятников архитектуры. Была восстановлена Ратуша XVII века в Нарве (ныне Дворец пионеров), реставрирована Ратуша в Таллине. Крупные реставрационные работы проводились в замках Германа в Нарве и Курессааре в Кингисеппе, на острове Сааремаа; образован Лахемаский национальный парк, реставрирована входящая в его состав усадьба Палмсе с парковым ансамблем. Ряд старых корчем переоборудован в рестораны — трактир «Кулд лыви» («Золотой лев») в Аудру под Пярну (1977) и другие.

Успешно развивается искусство экспозиции и оформления интерьера. Интерьеры Старого Таллина оформляет Л. Пяртельпоэг, крупных общественных зданий — В. Ази, М. Лаул, Э. Рейтель, В. Тамм, Б. Томберг, типовую мебель проектируют Т. Вельбри, Х. Ганс, Ю. Лембер, К. Лаанемаа и другие, выставочные комплексы в республике и за рубежом — Т. Ганс и М. Сумматавет.



# ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В 60-е — 70-е годы в искусстве Грузии происходят глубокие изменения, связанные с особенностями развития всей советской художественной культуры этого периода. Сохраняя преемственные связи с исканиями предшествующих десятилетий, грузинское искусство обретает новые черты: обогащается его идейное и эстетическое содержание, усложняется внутренняя структура. Меняются роль и место в нем основных видов и жанров. Идет процесс их дальнейшей кристаллизации и дифференциации и в то же время взаимодействия и взаимообогащения. Все это стимулирует возникновение в разных сферах творчества близких по характеру явлений, что обуславливает цельность облика грузинского искусства этого периода, его синтетичность. Последнему способствует и живая преемственность традиций, заложенных художниками разных поколений, своеобразно, в соответствии со своим жизненным и эстетическим опытом участвующих в решении выдвинутых временем общих творческих задач. С конца 50-х годов ведущая роль переходит к молодому поколению живописцев, графиков, скульпторов, мастеров чеканки, во многом определяющих лицо современного грузинского искусства. Эти художники все более решительно утверждают себя преемниками и наследниками не только мастеров старшего поколения, своих учителей, но и всей национальной и мировой художественной культуры, к опыту и традициям которой они последовательно обращаются. Наделенные широтой и разносторонностью интересов, выступающие в разных областях искусства, они внесли в него обостренное чувство стиля и вкус, любовь к эстетически прекрасной форме, что обусловило высокую художественность и артистизм наиболее значительных произведений рассматриваемого периода.

Напряженные творческие поиски, пронизавшие все области грузинского искусства во второй половине 50-х годов, обретают в дальнейшем большее единство. Они все теснее переплетаются с опытом художников других национальных школ, по-своему и своеобразно выражая общие тенденции советского искусства. В 60-е годы активно утверждается, например, возникавшая в предшествующее десятилетие тенденция к широким образным обобщениям, к большой монумент-

альной форме, активно пробивающая себе дорогу во многих сферах художественного творчества. Но где и как бы ни развивалась эта тенденция, она неизменно опирается на многовековой художественный опыт народа, его богатейшее наследие, национальные традиции, что определяет своеобразие и близость пластического и эмоционального строя самых разнообразных произведений грузинского искусства этого периода.

О существенных сдвигах, происходивших во всех сферах грузинского искусства 1960—1977 годов, свидетельствует оживленная художественная жизнь. Систематически проводились республиканские съезды художников, пленумы, конференции, на которых обсуждались решения ЦК КПСС и ЦК Компартии Грузии по вопросам искусства и художественной критики и в свете этих решений — задачи, выдвигаемые творческой практикой художников. Постановление ЦК КПСС о работе Тбилисского городского комитета партии (1976), стимулировавшее рост нравственно-воспитательного значения искусства, было в центре внимания IX съезда художников республики. Съезд рассмотрел также актуальные для всего советского искусства вопросы: о роли художника в строительстве социалистических городов, о сохранении и дальнейшем развитии народных промыслов и другие жизненно важные проблемы. Теме «Художник и город» был посвящен пленум правления Союза художников, состоявшийся в 1977 году при участии архитекторов и писателей.

Значительно активизировалась выставочная деятельность. Проводятся крупные тематические выставки «На страже мира» (1965), «Юбилейная Грузия» (1967), «Слава труду» (1975), «XXX-летие Великой Победы» (1975), чередующиеся с групповыми, а также персональными выставками Я. Николадзе, Л. Гудиашвили, Е. Ахвледиани и других грузинских мастеров. Расширился обмен выставками между Грузией и братскими республиками, углубились их культурные, творческие связи. Все более активно участвуют грузинские мастера в художественной жизни страны — всесоюзных выставках, съездах, конференциях. Ощутимей стал вклад в грузинское и все советское искусство творческих коллективов Абхазии, Аджарии и Южной Осетии. Состоявшийся в 1975 году в Москве





87. К. Магалашвили. Портрет Н. Ишхнели. 1960

первый широкий смотр достижений этих коллективов, продемонстрировал плодотворность их деятельности, значительный творческий рост.

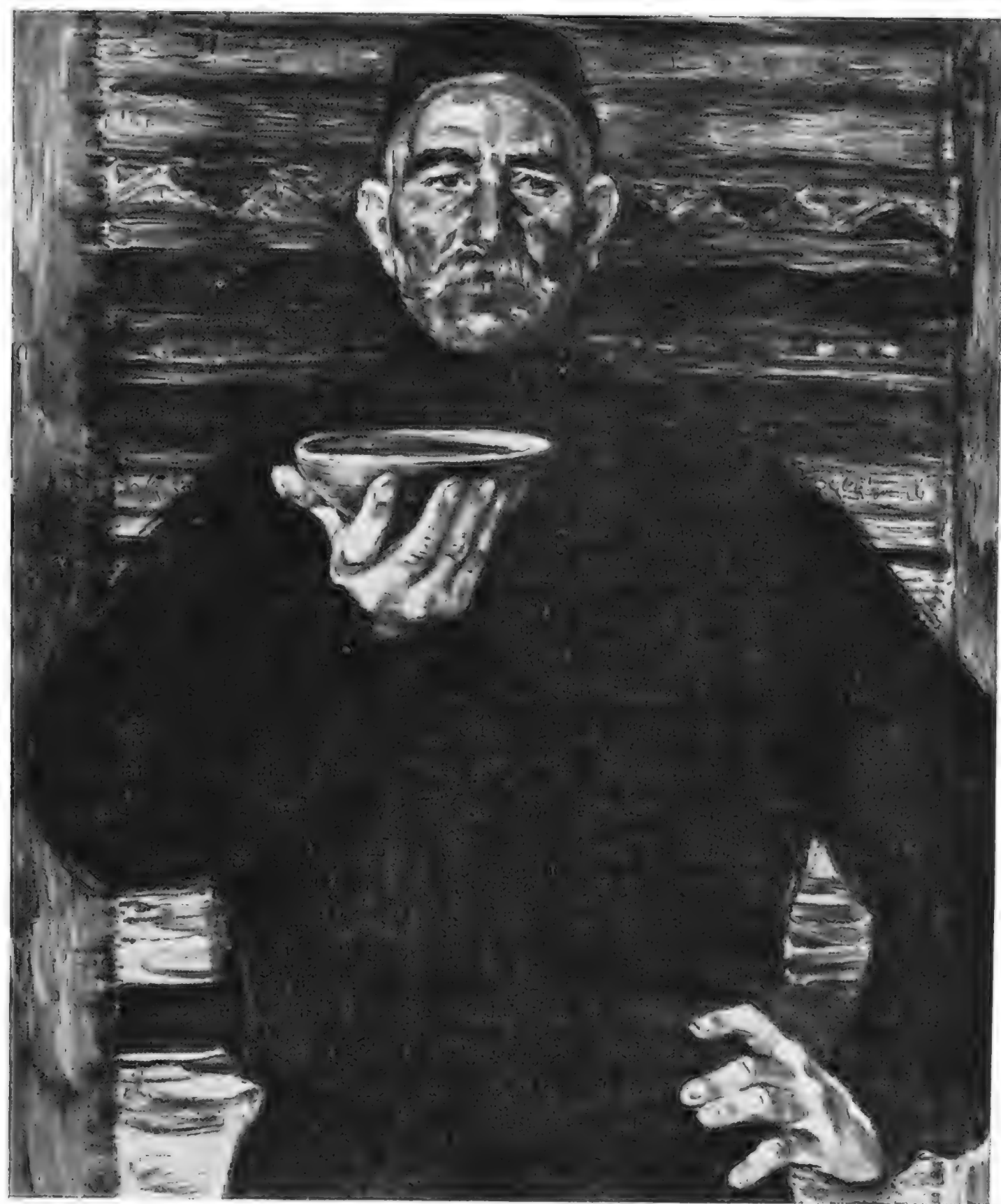
Обогащаясь новыми качествами, грузинское искусство сохраняет, как уже говорилось, связи с традициями предшествующих лет. В живописи эти традиции продолжают У. Джапаридзе, К. Санадзе, Л. Гудиашвили, А. Кутателадзе, К. Магалашвили, А. Бажбеук-Меликян, Е. Ахвледиани, Н. Тамамшева и другие художники, выступающие в различных жанрах. Но время вносит дух перемен и в творчество упомянутых мастеров. Известный ранее как мастер портрета и жанровых картин на темы грузинской деревни, автор монументального полотна «Первомайская демонстрация в Тбилиси в 1901 г.» У. Джапаридзе создает многофигурные композиции — «Колхозный базар» (1961, илл. 89) и роспись «Сбор винограда» (1977)<sup>1</sup>, используя в последней свой опыт монументалиста. От изображения отдельных, как бы выхваченных из потока повседневности жанровых сценок художник переходит в работах этих лет к более развернутому повествованию, рассказу о народной жизни, о своеобразном смещении в ней национально-традиционного и нового. Созданная им ранее портретная галерея пополняется портретами академика С. Каукчишвили и рабочего, исполненными с тонким пониманием

внутреннего состояния модели, с присущими художнику искренностью и доброжелательностью.

К главному пристрастию своей молодости — исторической картине возвращается в полотнах «Серго Орджоникидзе» (1970), «Поход царицы Тамар» и «Охота царицы Тамар» А. Кутателадзе.

Все тем же неистощимым сказочником, романтиком и мечтателем оставался в эти годы шагнувший в свое 80-летие Л. Гудиашвили. Умудренный долгим и нелегким жизненным опытом, взгляд художника на мир обрел особую ясность и простоту. В мягких поэтических тонах написаны полотна «Первая любовь», «Колхозные девушки», «Встреча в горах» и другие произведения, пришедшие на смену его усложненным по образной трактовке многофигурным композициям предшествующих лет.

Работы 60-х — 70-х годов К. Магалашвили органично и достойно завершают обширную портретную галерею, созданную художницей на протяжении всего ее творческого пути. Магалашвили остается в этих портретах умным и тонким психологом, как всегда просто, без внешних эффектов сумев передать живую непосредственность формирующихся юношеских характеров Э. Вирсаладзе и Н. Ишхнели (илл. 87; оба — пастель), мудрость большой прожитой жизни К. Гамсахурдия, творческую энергию Г. Товстоногова и Ю. Григоровича. Написанные рукой уже немолодого мастера, они тем не менее привлекают свежестью восприятия натуры, живописной легкостью и свободой, которой не всегда обладали ранние ее полотна.



88. Г. Тотибадзе. Тамада. 1970





89. У. Джапаридзе. Колхозный базар. 1961

Камерные лирические портреты близких ему людей продолжает писать на склоне лет А. Бажбеук-Меликян (см. гл. «Искусство Армянской ССР»). Он создает в эти годы одно из лучших своих произведений — портрет Киры Гозашвили (1963, см. *илл. 130*), выделяющийся целомудренной, классически строгой красотой. В полотнах «Фокусница», «Акробатка», «Девушки на шарах» Бажбеук-Меликян возвращается к образам своего раннего творчества, наполняя их новым поэтическим содержанием.

Вторую молодость переживает искусство Е. Ахвледиани. Ее серии кахетинских, гутийских, имеретинских, а также прибалтийских и чехословацких пейзажей содержат удивительное богатство мотивов, многообразие пластических приемов, передающих живую многоликую красоту природы различных уголков земли. Нарядная праздничность сельских пейзажей Словакии, как бы вобравших в себя звонкие краски и незатейливую жизнерадостность народных вышивок и ковров, сменяется изысканной строгостью видов Таллина, романтикой и эпическим величием образов природы Кахетии, Имеретии («Имеретия», «Пасанаури» и др.). Интересно решается художницей излюбленная ею тема Тбилиси в серии гуашей 60-х годов. Выразительность листа «Старый Тифлис. Базар» (1964) достигается контрастом цветного фона и словно наброшенного на него ажурного кружева белых контурных линий, очерчивающих громоздящиеся друг над другом домики, торговые лавки, разложенные в них товары и другие, порой забавные приметы старого города. Возникающая из прихотливого сплетения этих линий панорама старого тифлисского базара воспринимается по-новому и свежо.

Традиции, заложенные этими мастерами, представлявшими в предшествующие периоды основные жанры грузинской живописи, по-разному и своеобразно развивают в 60-е — 70-е годы работающие рука об руку с ними художники более молодых поколений. Пережив во второй половине 50-х годов бурный период поисков, сомнений и экспериментов, многие из них на-

ходят себя в том или ином жанре, а порой выступают в каждом из них одновременно. Это — принадлежавшие к наиболее беспокойной части молодежи 50-х годов Д. Хахуташвили, ныне делящий свои творческие пристрастия между жанровой картиной («Удочеренная» и др.) и портретом, Э. Каландадзе, пуантилистическая дробность ранних работ которого сменилась предметной определенностью формы и цвета («Портрет девушки в красном свитере», 1961), плотным пастозным письмом в серии пейзажей 70-х годов, и другие художники. Продолжающаяся в их творчестве линия камерного портрета поддерживается произведениями активно выступающей в портретном жанре Н. Янкошвили, а также А. Дилбаряна, лирическое дарование которого раскрывается и в его жанровых картинах («Колхозный базар»), и А. Варази, создавшего серию одухотворенных образов своих современников.

Стремление к более широкому охвату тем и мотивов, к глубокому эмоциональному постижению природы, характеризующее последний период творчества Е. Ахвледиани, ощущается в произведениях целой плеяды пейзажистов: Л. Дзадзамидзе, М. Хвития, сильного и темпераментного колориста Д. Хундадзе, обладающего обостренным восприятием красочного многообразия мира («Осень в горах» и др.). Названные и другие художники пишут и натюрморты, которые становятся важным средством образного, эстетического познания жизни. Серия грузинских натюрмортов принесла в начале 60-х годов известность Б. Бердзенишвили, сумевшей выявить в изображенной простой крестьянской утвари эстетические качества, придать ей значимость драгоценных вещей.

В творчестве художников, отдавших предпочтение картине, наряду с характерным для 40-х — 50-х годов сюжетно-повествовательным подходом к изображению жизни наблюдаются настойчивые попытки ее философского осмысления, воплощения ее в образах обобщающих и монументальных. Тенденция к образным обобщениям впервые дала о себе знать в творчестве молодых живописцев, выступивших во второй полови-



не 50-х годов. Она проявилась в полотнах «Руставские металлурги» и «Герои чайных плантаций» начинающего тогда Г. Тотибадзе, а впоследствии в его же полотне «Тамада» (1970, *илл. 88*), воплотившем собирательный образ грузинского крестьянина, исполненного силы и внутреннего достоинства. В эпическом плане пытался осмыслить тему труда в полотнах 60-х годов («Шахтеры», «Трактористы», «Посадка дерева», «Строители» — часть триптиха «Побеждающие») З. Нижарадзе. В последующие годы эти попытки поглощаются более камерной струей его творчества, новыми разнообразными поисками. В картине «Продавец птиц», в изображениях акробатов и уличных танцоров (70-е гг.) Нижарадзе предстает лириком и мечтателем, изящным интерпретатором мотивов старого тифлисского фольклора, тем мирового искусства. Способность художника к тонкой поэтизации жизни проявляется и в его женских портретах (портреты Л. Габунии, Наны Хатискаци, *илл. 92*; «Женский портрет» и др.), разворачивающих перед зрителем серию психологически тонко и разнообразно очерченных человеческих характеров.

Наиболее активным в поисках образных обобщений был в 60-е годы Г. Геловани. Если упомянутые выше художники не выходили за рамки станковой картины, то Геловани сделал решительный шаг к монументальной живописи, используя ее пластические приемы, возможности ее эмоционального воздействия. Он не довольствуется изображением единичных явлений жизни. В картинах «Молодость» (1960), «Утро индустрии» и «В. И. Ленин» (обе — 1961) созданы собирательные образы целых поколений, целых исторических эпох. Появление на юбилейной выставке 1961 года картины «В. И. Ленин» (*илл. 90*) стало крупным успехом послевоенной грузинской Ленинианы. Сильно понижая горизонт, укрупняя и монументализируя фигуру энергично шагающего по полю вождя, придавая напряженную романтику пейзажу, художник дает почувствовать особый колорит времени, неотвратимость надвигающихся революционных событий. Тягу к образным обобщениям Геловани сохраняет и в своем портретном творчестве. В изображениях колхозников, в групповом портрете «Семья из Душети» (1964), полотне «Строитель» (1975), выдающих творческую увлеченность художника натурой, народные характеры раскрываются в своей врожденной целостности и национальной типичности.

Монументализирующая тенденция затронула в 60-е годы и искусство некоторых уже сформировавшихся мастеров. Появление, например, на Всесоюзной выставке 1967 года аллегорического полотна «Земля грузинская» К. Махарадзе (*илл. 93*) круто изменило представление о нем только как об историческом живописце, приверженце традиционно-повествовательной манеры. Масштабность замыслов, получавшая выражение в его ранних работах в развернутом, детально разработанном повествовании (вспомним многофигурные композиции «Суворов и Багратион в Альпах», «Аспиндзская победа»), как бы отчеканилась здесь в краткие образы-метафоры, полные большого и высокого смысла. Построенная по принципу барельефного фриза, заполненная мощными, статуарно вылепленными фигурами торжественно предстоящих перед зрителем крестьян, олицетворяющих разные поколения и

разные народности республики, картина «Земля грузинская» воспринимается как эпический сказ о молодости Грузии, ее многовековой мудрости, щедром плодородии ее земли. Еще более значительно по замыслу его полотно «В. И. Ленин» (1971). Сложное по своей образной символике, оно продолжило начатые Геловани десятилетием раньше поиски эпического, монументального осмысления ленинской, историко-революционной темы.

Искания художников 50-х годов были подхвачены, продолжены и углублены поколением живописцев, вступивших на самостоятельный творческий путь в середине следующего десятилетия. Они выразили дух своего поколения с его обостренной пытливостью, философичностью мышления, тягой к познанию нравственных основ жизни, ее этических идеалов.

Одним из программных произведений, выразивших кредо молодых, стало полотно Б. Швелидзе «Воспоминание» (1964, *илл. 91*), получившее широкую известность. Расположив в ритмически чередующихся планах фигуры стоящих в скорбном молчании людей — мальчика, воинов, старика крестьянина, собравшихся, чтобы почтить память павших за родину, художник как бы разворачивает перед нами человеческую жизнь — от ее начала до заката.словно извечно стоящие среди эпического вневременного пейзажа, прочно спаянные друг с другом силуэтами, касанием рук, держащих стаканы с вином, очертаниями гор, герои картины наводят на мысль о вечности бытия, о смене поколений, о мудром круговороте жизни. Так простой жизненный мотив обрел философский смысл.

Стремление постигать глубинный смысл жизненных явлений характерно для Р. Тордия. В его триптихе «Труд. Любовь. Пир» (1967, *илл. 94*) бытие человека представлено в своих изначальных, извечно повторяющихся циклах. Строго ритмические повторы фигур, силуэтов, приглушенных цветовых пятен создают ощущение множественности, типичности, «всеобщности» изображенных в триптихе жанровых сценок — труда, встречи влюбленных, традиционной крестьянской трапезы, своеобразного ритуала «первой чаши» в честь нового урожая. Жанровые мотивы становятся здесь олицетворением глубоких и вечных понятий. Эпический строй этих мотивов поддерживается многоголосием ритмов, пронизывающих триптих, — приемом, навеянным мелодическим строем грузинской народной песни. Своеобразная орнаментальная вязь линий и пятен, легкая «опрокинутость» перспективы, идущих от народного искусства, помогают Тордию связать все части триптиха не только в образно-пластическое, но и декоративное целое. Обобщающие начала несут в себе и другие работы — «Старик с одуванчиком», а также «Единство», мастерски построенное, но теряющее в своей выразительности из-за нарочитой архаизации образов крестьян, наделенных иконописной патриархальностью.

Сложными раздумьями о жизни проникнуты и полотна 60-х годов Г. Нармания. Казалось бы, обычная жанровая сценка — встреча женщины и вернувшегося с фронта солдата — воспринимается в его картине «Возвращение» (1965, *илл. 96*) как олицетворение многих встреч людей, разбросанных по земле и разлученных войной. Интересно найденный мотив зимней природы варьируется Нармания и в серии пейзажей









91. Б. Швелидзе. Воспоминание. 1964

«Зима», как бы озаренной романтическим светом. Романтическим чувством окрашены и цикл пейзажей «Осень» (1973 и 1977), «Пейзаж со средневековой архитектурой» и другие работы художника.

Главной темой творчества Г. Тоидзе, также принадлежавшего к этому поколению, является тема родины, решаемая им возвышенно и монументально. Грузия предстает у него то исполненной вечной гармонии и эпического покоя («Утро новой жизни»), то в нарядном облике народного праздника («Грузия — любовь моя», 1970, *илл. 95*), то как лирическое воспоминание об ушедшем («Уголок моего детства», «Воспоминание»). Мерцающие густыми приглушенными красками стелятся долины и поля, на которых трудятся люди: крестьянки выпекают хлеб, гонят отары овец пастухи, возвращаются с добычей охотники. Развивающиеся вдоль плоскости с легким разворотом в глубину композиции этих полотен позволяют одним взглядом охватить множественность явлений жизни, представляющей и в ее многообразии и в единстве. Пейзажи («Патардзеули», «Зима на окраинах Тбилиси») и натюрморты художника («Натюрморт с колючкой» и др.), в которых даже сухая ломкая веточка воспринимается как некое чудо, также несут обостренное чувство прекрасного, красоты родной земли.

В русле рассматриваемой тенденции развивалось творчество Н. Месхидзе, Г. Майсурадзе, Б. Челидзе, Г. Агапишвили (*илл. 97*) и других художников, черпающих свои наблюдения в самых различных сферах жизни.

Интересно, что и в историко-революционных полотнах Р. Тордия («Защита революции») и Г. Тоидзе («Революция»), а также З. Давитая («1905 год») и Ю. Меквабишвили («1921 год»), дорожа исторической достоверностью образов и сюжетных ситуаций, олицетворяли высокие нравственные понятия, выводили их в план больших общечеловеческих проблем.

Общность образно-эстетического освоения мира, близость стилевых приемов, присущие этим художникам, придавали их творчеству в 60-е годы подкупающую внутреннюю целостность. В то же время поглощенность патриархальными сторонами народной жизни, пристрастие к приемам народного искусства, со временем обернувшееся стереотипом, стали существенной преградой на пути их дальнейшего творческого развития. Таким образом, достигнув своего зенита во второй половине 60-х годов, рассматриваемая нами тенденция не дала в живописи последующих лет сколь-нибудь значительных результатов. И уже на рубеже 60-х — 70-х годов от нее отходят такие мастера, как Р. Тордия, Г. Нармания, Ю. Меквабишвили и другие. Все они последовательно обращаются к окружающей жизни, стремясь осмысливать ее в современных формах и проявлениях. Так, в начале 70-х годов появляются картины «Физики на атомном реакторе», «Портрет физика Г. Чиковани», «Бригада в каменоломне» Р. Тордия, «Завод», «Зима. Завод» Г. Нармания и



92. З. Нишарадзе. Портрет Наны Хатискаци. 1965





93. К. Махарадзе. Земля грузинская. 1967

другие произведения, положившие начало новым творческим исканиям этих и других мастеров.

Наиболее органичную, длительную и плодотворную жизнь тенденция к широким образным обобщениям обрела в близких ей по своей специфике монументальных формах искусства, вступивших в 60-е годы в пору своего расцвета.

60-е — 70-е годы — период нового подъема грузинского театрально-декорационного искусства. К плеяде таких известных художников театра, как С. Вирсаладзе, Д. Тавадзе, П. Лапиашвили, И. Сумбаташвили, И. Штенберг, Е. Донцова, И. Аскурава, К. Кукуладзе, прибавляется новое поколение художников — Г. Гуния, творческий коллектив «Самеули» (О. Кочакидзе, А. Словинский, Ю. Чикваидзе), М. Малазония, Н. Игнатов, Т. Мурванидзе, Г. Месхишвили, М. Чавчавадзе, Т. Нинуа, Т. Сумбаташвили, Т. Гейне, А. Какабадзе, У. Имерлишвили, М. Швелидзе, Ш. Шеклашвили, Е. Котляров и другие, работы которых смело, оригинально расширяют диапазон художественных изобразительных средств театрально-декорационного искусства. Декорации к постановкам рассматриваемого периода обретают особенно активную роль в решении образной, идейно-художественной структуры спектакля, что обуславливает дальнейшее развитие лучших традиций грузинского театра, основанных на тесном содружестве режиссера и художника.

Оформление 60-х — 70-х годов отличается многообразием художественных средств. Поисками нового отмечены работы и мастеров старшего поколения. Д. Тавадзе наряду с декорациями, где в целях расширения возможностей использования сценического пространства последнее трактуется как кинокадр («Дети моря» Г. Хухашвили, Театр имени Ш. Руставели, режиссер М. Туманишвили), создает оформления к «Антигоне» Софокла, «Макбету» и «Ричарду III» В. Шекспира, основу которых составляют лаконичные, геометрические по форме плоские щиты, уступы, колонны. В четкой организации фронтальных композиций подчеркнуто выступает значение контурного рисунка. Следует, однако, заметить, что Тавадзе, хорошо владея сценическим пространством, предусматривая возможности для интересных мизансцен, умея отобрать характерные детали, в своих последних работах не всегда соразмеряет художественный эффект новых средств — легкость графического рисунка и т. п., с пафосом драматической основы этих спектаклей.

Профессиональным мастерством отличаются работы Е. Донцовой. В ее декорациях условная разработка сценического пространства сочетается с реальными предметами-атрибутами места действия («Последние» М. Горького, «Цилиндр» Э. де Филиппо; Русский драматический театр имени А. С. Грибоедова).

В работах И. Сумбаташвили преобладают отвлеченные формы строенных декораций («Медея» Еврипида, 1963, Театр имени К. Марджанишвили; костюмы





94. Р. Тордия. Труд. Левая часть триптиха «Труд. Любовь. Пир». 1967

«Самеули»). Но лаконичными, геометрическими по форме пандусами, щитами, различной их комбинацией, эффектным сопоставлением серого тона декораций с экспрессивными красочными пятнами костюмов художник способствует созданию атмосферы напряженности, соответствующей драматургии действия.

В декорациях П. Лапишвили (илл. 99) также усиливается тенденция к использованию доведенных до геометрической основы форм, которые резко контрастируют с характерным для художника в прежние годы стремлением к красочной, пышной зрелищности. В оформлении пьесы Д. Гачечиладзе «Бахтриони» (по Важа Пшавела, 1960, Театр имени Ш. Руставели) он оперирует строгой формы пандусом и легко сменяемыми щитами — условными обозначениями места действия. Скупость красочных средств компенсируется эмоционально-выразительным освещением. Комбинация сценических станков, впечатляющих своим масштабом щитов выражает характерную для художника тенденцию к монументальности, усиливающей эффект театрального пафоса развивающегося в пьесе действия («Дон Карлос» Ф. Шиллера, 1977, Театр имени К. Марджанишвили). Сухость геометрических форм преодолевается присущей художнику живописностью, на этот раз выступающей в качестве скупой подобранных, но эффектно противопоставленных красочных пятен (лимонно-желтых с фиолетовым или синим).

Обобщенной формы станками увлекается и О. Литанишвили, оформивший в начале 60-х годов в Театре имени К. Марджанишвили два спектакля по пьесам Н. Думбадзе («Я, бабушка, Илико и Илларион», «Я вижу солнце»), спектакль «Цепью скованные» Н. Дугласа и Г. Слита. Комбинацией почти тождественных по форме станков художник достигает выразительной характеристики места действия, активно используя при этом эмоциональное воздействие цвета (интенсивная красочность подвесных щитов — в первых двух спектаклях, драматическое и вместе с тем символическое сопоставление черного и белого — в спектакле «Цепью скованные» и т. п.).

Если во всех упомянутых эскизах еще можно уловить некоторое вдохновение декорациями грузинского театра 20-х годов (П. Оцхели), то в дальнейшем, при выступлении нового поколения художников, заметны новые поиски, расширяется диапазон средств художественной выразительности сценографии. Яркость образного решения, неповторимость индивидуальных творческих особенностей определяют направленность развития театрально-декорационного искусства Грузии. Активнее, в более тесной связи с драматической основой спектакля используются цвет и освещение.

Работы Г. Гуния отличаются строгим отбором деталей, характеризующих место и время действия, лаконичностью композиций, точностью рисунка, суровой





95. Г. Тoidзе. Грузия — любовь моя. 1970

монохромностью колорита при эмоциональном воздействии живописных эффектов освещения. Художник умеет найти образную деталь, обладающую глубокой смысловой значимостью (крест в «Жаворонке» Ж. Ануйя, 1965, Театр имени К. Марджанишвили; гиперболизированные масштабы тернового венца в «Мученичестве св. Шушаник» М. Мревлишвили, 1968, Театр имени К. Марджанишвили; изысканный рисунок чугунных решеток в «Пиковой даме» П. Чайковского, 1975, Тбилисский академический театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили) или являющуюся символическим выражением психологической ситуации (сложное переплетение веревок в «Короле Лире» В. Шекспира, 1972, Драматический театр. Рустави).

Широкий творческий диапазон, неиссякаемую изобретательность обнаруживает творческий коллектив «Самеули» (илл. 101). В их декорациях 60-х годов можно встретить выразительное использование экрана,

на котором с помощью кинопроекции оживают легкие рисунки атрибутов места действия («Вечер новелл» О. Иоселиани, А. Сулакаури, О. Гобронидзе, Театр имени К. Марджанишвили), веселых красочных занавесей, аппликаций, масок («Чинчрака» Г. Нахуцришвили, Театр имени Ш. Руставели), обобщенных форм объемных, строенных декораций («Сейлемский процесс» А. Миллера, Театр имени Ш. Руставели). В 70-е годы в оформлении спектакля «Царь Эдип» Софокла (Театр имени К. Марджанишвили) тот же творческий коллектив включает зрителя в атмосферу действия при помощи ассоциаций сценических образов с памятниками античного искусства (хор уподоблен скульптурной группе). Подвижные постаменты, динамичное движение ткани способствуют активному приобщению хора к драматургии действия. К аналогичному решению (ассоциации с памятниками искусства того времени, в котором протекает действие) обра-





96. Г. Нармания. Возвращение. 1965

щается Ю. Гегешидзе при оформлении балета «Медя» Р. Габичвадзе (1977, Тбилисский академический театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили). Учитывая специфику балета, художник освобождает сценическое пространство и оформляет его декоративным задником, который расписан произвольно смонтированными изображениями фрагментов античной скульптуры и архитектурных памятников. Драматичный характер суровой монохромной (черно-белой) декорации усиливается появлением постепенно разворачивающихся и включающихся в композицию задника полотнищ с разлитыми по их поверхности алыми и черными пятнами.

Чисто графическими средствами оперирует художник М. Малазония (илл. 100). В спектаклях камерного характера эти средства способствуют образной выразительности декораций (занавес в постановке пьесы «Меч Кахабера» П. Какабадзе, 1966, Театр имени К. Марджанишвили). Вместе с тем увлечение графическими средствами вступает иногда в противоречие с тенденцией к монументальности, находящей выражение в обобщенных кубах, соответствующих масштабам сцены («Абесалом и Этери» З. Палиашвили, 1977, Тбилисский академический театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили). Но и в таких случаях художник явно предусматривает специфические особенности спектакля, рассчитанные на фронтальные, типично оперные мизансцены, обусловленные декорационными установками (опера «Даиси» З. Палиашвили).

Многие декорационные решения 60-х — 70-х годов отличаются применением разнообразных приемов оформления сцены. Так, Г. Месхишвили демонстрирует широкие возможности комбинаций занавесей различного красочного звучания и различной фактуры (изысканная красочность легких драпировок, ширм в балетах «Коппелия» Л. Делиба, «Щелкунчик» П. Чайковского, Тбилисский академический театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили; грубая фактура холста полотнищ в спектакле «Кавказский меловой круг» Б. Брехта, Театр имени Ш. Руставели).

Широкий диапазон творческих возможностей обнаруживает Т. Мурванидзе. Красочность оформления оперы «Фауст» Ш. Гуно (Тбилисский академический театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили) определяет романтический характер спектакля; шаржированный рисунок форм и обобщенная трактовка детали — композиционной основы сценического места действия — характеризуют сценографию «Кваркварэ Тутабери» П. Какабадзе; элементы народных празднеств при условности декораций — «Кавказский меловой круг» Б. Брехта (театр «Загвембия». Катовице).

Об активном участии художника в постановочных задачах спектакля говорит различное оформление одного и того же спектакля «Кавказский меловой круг» у Г. Месхишвили и Т. Мурванидзе. В первом случае оформление предлагает больше возможности для массовых, зрелищных мизансцен, во втором — при сохранении атмосферы легенды — действие разворачивается в более камерном плане.

Совсем иного характера живописность свойственна оригинальным декорациям Н. Игнатова. В спектакле «Мудрость вымысла» по Сулхан Саба Орбелиани (1965, Театр имени Ш. Руставели) основная нагрузка ложится на декоративное панно, панораму-задник. В своеобразном монтаже (как в мозаике) предстают на нем эпизоды басен и притч, являющихся основой драматургии действия. Таким образом, рядом с чисто зрелищными, декоративными функциями ярко выступает и драматургическая функция этой панорамы. В декорациях к балету «Берикаоба» Б. Квернадзе (1974, Тбилисский академический театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили) Игнатов выразительно использует элементы народных празднеств (маски).

Особое значение в декорациях стала приобретать деталь, несущая смысловую и чисто декоративную нагрузку (Ш. Хуцишвили, «Отцеубийца» А. Казбеги). Лаконичность простейших геометрических помостов в сочетании с образной выразительностью использованной детали определяет особенности декораций А. Какабадзе («Похищение луны» К. Гамсахурдия, «Святые в аду» А. Гецадзе).

В оформлении постановок классического репертуара в Театре оперы и балета имени З. П. Палиашвили чувствуется тесная связь с традиционными приемами. Но и в них, в работах как молодого, так и старшего поколения художников, явно выступает стремление к эффектам театральной декоративности (изысканный колорит эскизов Ш. Чиковани к опере «Травиата» Дж. Верди; живописные эффекты интенсивной красочности в сочетании с эмоциональным характером освещения в эскизах И. Аскурава к операм «Фауст» Ш. Гуно, «Трубадур» Дж. Верди, К. Кукуладзе к опере «Лючия де Ламермур» Г. Доницетти).

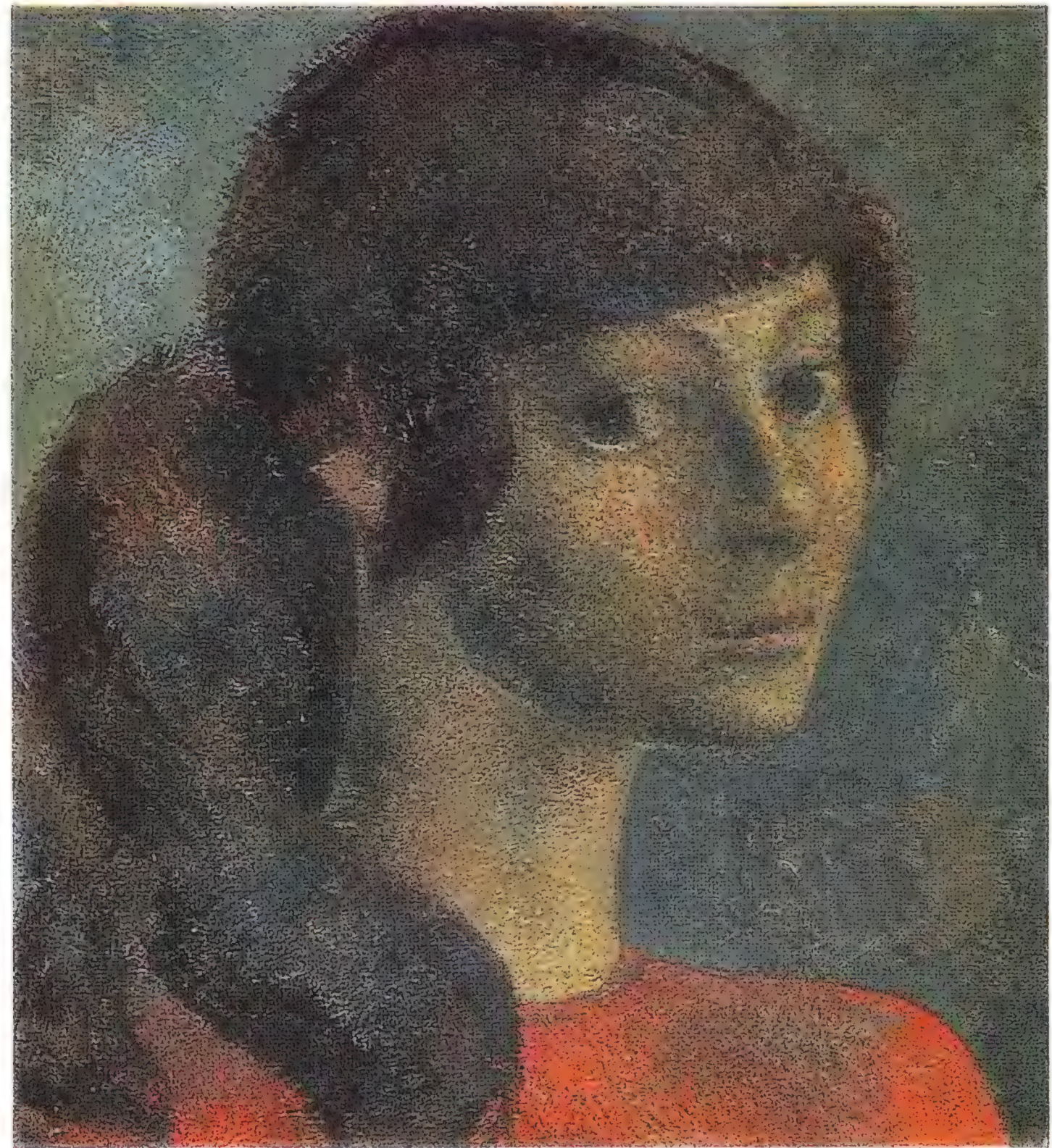


Мастерство исполнения, художественная культура отличают эскизы Т. Гейне к музыкальным («Летучая мышь» И. Штрауса, «Волшебная флейта» В.-А. Моцарта) и к драматическим спектаклям («Мольер» М. Булгакова, «Власть тьмы» Л. Толстого).

Эскизы и созданные по ним декорации к спектаклям 60-х — 70-х годов являются демонстрацией не только ярких, самобытных дарований, но и смелого использования широкого диапазона художественных средств, служащих выявлению глубинной сущности драматургического действия. Постановки этих лет в органичном синтезе представляют все компоненты спектакля, чему способствует ставшее в этот период еще более тесным содружество художника и режиссера.

Новизна, яркость и убедительность театральных решений художников Грузии определили их успех как в нашей стране, так и за рубежом. Вместе с приобретшими мировое имя С. Вирсаладзе, И. Сумбаташвили этот успех разделяют художники последующего поколения — «Самеули», Т. Мурванидзе, Г. Месхишвили, Т. Нинуа и другие.

В искусстве Грузии 60-х — 70-х годов все большую роль начинает играть монументальная скульптура. Развиваясь в русле исканий всей советской пластики, она обретает новые важные качества. Расширяется типовое многообразие памятников — от традиционной для 40-х — 50-х годов портретной фигуры до конного монумента и сложных композиций символического характера (памятники 300 арагвинцам, 1961—1962, ар-



98. Т. Мирзашвили. Женский портрет. 1966



97. Г. Агапишвили. Тушетские мастерицы. 1977

хитектор А. Бакрадзе; 9 братьям Херхсулидзе, 1972, скульптор Л. Квелидзе). Развивается аллегорическая скульптура, ранее мало знакомая грузинскому искусству. Получают распространение не только однофигурные мемориальные памятники, но и целые архитектурно-скульптурные комплексы, такие, например, как мемориал в честь героев-защитников перевалов Кавказа (конец 60-х — начало 70-х гг., архитекторы В. Давитая и А. Чиковани, скульптор Г. Каладзе), установленный на территории Карачаево-Черкесской АССР, или ансамбль на Кукийском кладбище (1969, скульпторы А. Ратиани и В. Чумбуридзе). Создаются мемориальные комплексы более камерного характера (композиция «Удел героев» на могиле грузинского писателя Л. Готуа, 1976, скульптор Д. Тушурашвили).

Грузинские ваятели принимают все более активное участие во всесоюзных конкурсах на создание памятников В. И. Ленину для Москвы. В результате этих конкурсов монументы вождю были установлены: по проекту В. Топуридзе на Павловской улице перед заводом имени Владимира Ильича в Москве (1968), по проекту М. Мерабишвили — в Зеленоградском районе столицы (1969).

Поиски новых средств выразительности, использование в создании монументального образа не только пластических, но и архитектурных форм и окружающего пространства, обращение к языку аллегории и символа, позволяющее художникам выражать идеи большого гражданского, гуманистического содержания, — все это значительно обогатило грузинскую пластику, расширило ее идейный и эстетический диапазон. Важную роль в развитии монументальной





99. П. Лапиашвили. Эскиз декорации к инсценировке «Хогаис Миндиа» по одноименному роману К. Гамсахурдия. 1968

скульптуры, в укреплении ее связи с архитектурой сыграли проводимые в республике конкурсы на скульптурные монументы (Вахтангу Горгасали, Давиду Гурамшвили, Шота Руставели и др.), ставящие перед их участниками наряду с пластическими и градостроительные задачи. Особенно интересным по своим результатам был конкурс на памятник основателю Тбилиси Вахтангу Горгасали, который помог решить комплекс сложных архитектурно-художественных проблем. Среди участников конкурсов выдвигается плеяда талантливых молодых монументалистов, активно и последовательно пропагандирующих в грузинском искусстве новое современное понимание задач монументальной и монументально-декоративной пластики.

Один из наиболее интересных представителей этой плеяды — Э. Амашукели первым из своих сверстников обратился к образам-символам, олицетворениям, поэ-



100. М. Малазония. Эскиз декорации к опере «Похищение луны» О. Тактакишвили. 1978

тическим метафорам, облекая их в формы архитектурно-строгие, мощные и лапидарные, будь то конная статуя, рельеф, малая пластика или рисунок. В скупых отчеканенных объемах выполнена Амашукели аллегорическая статуя «Мать-Грузия» (дерево, 1958; алюминий, 1963). Она несет в себе идеи добра, гостеприимства грузинского народа, его готовности отразить врага. Воздвигнутая на высокой точке Тбилиси, статуя стала символом, эмблемой города. Столь же строго величава и аллегорическая женская фигура в памятнике Славы (Павшим героям, 1967, г. Поти, архитектор Г. Кучава), получившая здесь торжественно-мемориальное звучание. В работе над конным монументом Вахтанга Горгасали (бронза, 1966, архитекторы Т. Канделаки и Д. Морбедадзе, илл. 102) Амашукели шел от широко понятого, обобщенного исторического образа, подчеркнув в нем черты мужественности и суровости. Своеобразие решения памятника было продиктовано необходимостью органического включения его в исторически сложившийся архитектурно-природный ансамбль с его доминантой — средневековым храмом. Для достижения образной и стилистической взаимосвязи собора и монумента — этого своеобразного «синтеза времен» — Амашукели шел от архитектурных особенностей храма. Придавая торжественную статику фигуре, иератическую застылость жесту Горгасали, утверждающему место основания будущего города, графическую четкость силуэту и объемам статуи, скульптор как бы воспроизвел в ней вековую незыблемость и ясную архитектуру собора, величавый ритм его развивающихся кверху простых геометрических форм. Найденная таким образом ритмическая связь храма и монумента, удачный выбор места его установки — над Курой, у края Метехского плато, обеспечили целостность восприятия собора, памятника и пространственной среды, сливающихся в единый архитектурно-художественный и природный ансамбль. В начале 70-х годов монументальное творчество Амашукели открывается новыми гранями. Мужественный, торжественно репрезентативный строй его искусства одухотворяется драматическими, тонко психологическими и даже лирическими образами. Динамична, декоративна и камерна по решению композиция «Раненый орел» (Памятник героям, 1970, г. Зестафони). Еще более камерен памятник Нико Пироманашвили (1977), установленный среди лужайки на низком постаменте. Образ стоящего на коленях с агнцем в руках Пиромани захватывает своей просветленностью и глубоким психологизмом. Поэтическую символику, окрашивающую многие монументальные произведения Амашукели, несут и его станковые работы: аллегорические фигуры «Кахетия», «Революция», композиция «Осень моей родины» и другие, а также его барельефы и медали, выполненные в том же монументальном декоративном стиле.

Другой талантливый грузинский монументалист М. Бердзенишвили — скульптор открыто эмоционального, романтического склада. Стремление воплотить в монументальных формах трепетную жизнь мысли и чувства, клочкотание страстей, драматизм человеческих судеб придает его работам особую духовность, психологизм, романтическую взволнованность. Однако даже в наиболее одухотворенных своих произведениях Бердзенишвили остается прежде всего монументалистом,





101. «Самеули» - (О. Кочакидзе, А. Словинский, Ю. Чикваидзе).  
Эскиз декорации к инсценировке «Гость и хозяин» С. Мревлишвили по поэме Важа Пшавела. 1977

умеющим облечь психологический и эмоциональный образ в формы специфически монументальные и достичь при этом их декоративности и эстетической выразительности. Уже ранняя работа скульптора — памятник грузинскому поэту XVIII века Давиду Гурамшвили (1966) захватывает своим психологизмом, обнаженной эмоциональностью чувств, поднимающихся до трагического звучания в монументальной статуе «Медея» (1967, Пицунда) и достигающих своей кульминации в памятнике Георгию Саакадзе (1971, г. Каспи). Бурная экспрессия фигуры Медеи, величественным жестом рук как бы заслоняющей детей от злого рока<sup>2</sup>, ее развевающихся длинных волос, драпировки делает скульптуру необычайно патетичной и декоративной. «Волнообразность» силуэтов, перекликающихся с движением набегающих на сушу волн, связывает статую, установленную на берегу, с расстилающейся у ее подножия морской стихией.

Выраженная в упомянутых памятниках патетико-драматическая тенденция переплетается в творчестве Бердзенишвили с иной, более лирической линией, представленной такими работами, как памятник Шота Руставели (1966, Москва) и декоративная аллегорическая фигура «Муза» (1971). Обе скульптуры

исполнены возвышенной и ясной гармонии. Гармонически прекрасен образ «Музы», олицетворяющий музыку народов мира. Пластическая мощь фигуры сочетается с плавностью обтекающих ее складок драпировки, с певучестью жеста разведенных в сторону рук, держащих цепочку с эмблемами разных стран. Их движение как бы вторит округлой форме нового здания Грузинской филармонии, у входа которой она установлена. Синтез, слияние тенденций определило полифоническое звучание монумента Победы (1975, илл. 103), установленного в Марнеули в честь 30-летия победы над фашистской Германией. Памятник решен как трехфигурная композиция. Бронзовые фигуры женщины-матери и двух мальчиков, несущих вложенный в ножны тяжелый меч, составляют строго организованную, компактную группу, хорошо видимую с далеких расстояний. Образное содержание группы сложно и многопланово. Оно включает в себя широкий круг идей, вызывает богатство ассоциаций. В классически-прекрасном одухотворенном лице матери, обращенном вперед, в будущее, в жесте ее рук, как бы передающем молодым поколениям заветы отцов, выражена мысль о преемственности идей мира, любви к родине, готовности отразить врага. Высокая патетика





102. Э. Амашукели. Памятник Вахтангу Горгасали. 1966.  
Тбилиси





103. М. Бердзенишвили. Монумент Победы. 1975. Марнеули



чувств облечена здесь в сдержанные, эпически-величавые формы. Пластическое единство группы строится на строгом подобии и ритмических повторях больших и малых объемов, линий и силуэтов фигур матери и детей, сливающихся в торжественную гармонию целого. Стоящий у поворота шоссе, идущего от Тбилиси к Марнеули, на фоне полей и виноградников памятник хорошо смотрится с разных точек, каждый раз выступая в своей новой выразительности.

Стремление к монументальности впервые проявилось у Г. Очаури в серии поэтических женских портретов. Вылепленные крепко, плотно, компактно, на четких конструктивных принципах, портреты Мелиты, жены, студентки несли в себе обобщающие монументальные начала. Поэтические обобщения становятся характерной чертой Очаури-монументалиста. Его барельеф (1964) на фасаде Дворца бракосочетаний в Тбилиси, прославляющий женщину как олицетворение любви, материнства, вечного обновления жизни, органически вошел в светлый мажорный облик здания. Тема молодости интересно преломляется Очаури в архитектурно-скульптурной композиции «Как была открыта Пицунда» (1967), оформляющей вход в пансионат. Оригинальная по замыслу, она интересна поисками новых пространственных решений, новых взаимосвязей архитектурных и пластических элементов. Волнообразные арки, закрепленные на них бронзовые фигуры юноши и девушки, ныряющих в поисках древнего города, изображения обитателей моря художественно и эмоционально организуют пространство, вводящее зрителя в атмосферу курорта. Интересен своим пространственным решением памятник Важа Пшавела (1965). Водружая бронзовую фигуру одетого в бурку поэта на невысокий искусственный холм, играющий роль естественного постамента — земли, располагая на окружающей его площадке базальтовый жертвенник-молельню, «дерево» из рогов оленя, «священные» кости животных и валуны, а также другие реалии, связанные с языческими представлениями и верованиями пшавов, Очаури создает полную таинственной фольклорной символики активную среду, играющую важную роль в раскрытии идейного содержания памятника. Каждая из этих реалий служит своего рода художественной метафорой, поэтическим ключом к пониманию творчества поэта, философичности и пантеизма его мышления, его глубокой слитности с народом. Так, на оси одной из центральных магистралей современного города в окружении новых многоэтажных домов, в чем-то и контрастируя и гармонируя с ними, возник своеобразный скульптурно-пространственный микроансамбль, вносящий национальную неординарность в типовую городскую застройку.

В 60-е годы продолжается и характерная для предшествующего десятилетия более традиционная линия развития грузинской монументальной скульптуры. Ее принципы интересно преломляются на новом этапе в творчестве М. Мерабишвили. Глубоко содержателен и исторически достоверен его памятник А. С. Грибоедову (1961, архитектор Г. Мелкадзе), в ясности и благородной простоте решения которого видна связь с русской классической традицией. Историческая достоверность, сочетающаяся с романтической окрашенностью, отличает выполненный Мерабишвили памятник выдающемуся государственному деятелю прошло-

го Ираклию II (1971, архитектор Т. Канделаки, г. Телави, *илл. 104*). Решая образ Ираклия как благородного, мужественного героя, скульптор большую смысловую роль отводит историческим реалиям — деталям костюма и особенно опущенному мечу в руке Ираклия, дающим почувствовать историзм образа. Последнему способствует и само местоположение памятника, установленного неподалеку от скромного по формам дворца Ираклия, а также использование в облицовке пьедестала того же, что и для дворца, неровного светлого камня, как будто увязывающего изображение царя с конкретной исторической эпохой.

Все большее место в городском ансамбле, в архитектурной и пространственной среде начинает занимать монументальный декоративный барельеф. Мы уже отмечали барельеф Г. Очаури, органически вошедший в архитектурный облик Дворца бракосочетаний. Важное значение имеет и как бы сотканный из языческих мотивов барельеф А. Ратиани «Берикаоба» (1967) на стене торгово-административного здания в Пицунде, с которого, по существу, начинается главная тема всего художественного оформления курорта. Находят свое применение в архитектуре красивые по своему ритмическому строю барельефы Г. Каладзе, Г. Микадзе, Д. Джапаридзе, Б. Цибадзе и других скульпторов.

С портрета («Мужской портрет») и станкового барельефа («Декабристы», «Марганец-сталь» и др.) начал свой творческий путь безвременно скончавшийся одаренный скульптор и график А. Горгадзе. В последний период жизни Горгадзе был всецело поглощен чеканкой по металлу. В сорока чеканных пластинах для гостиницы «Иверия» и пятидесяти — для зданий пансионата в Пицунде художник продемонстрировал блеск и неистощимость своей творческой фантазии. В квадратные сквозные гнезда металлического каркаса двери, соединяющей главный холл с бюро обслуживания «Иверии», вкомпонованы восемь пластин, отделенных от каркаса воздушными просветами. Каждая из них — это оригинальная, нигде не дублирующаяся композиция из фольклорных мотивов, ясно читающихся на мелко орнаментированном фоне. Используя в пластинах традиционный для чеканки 60-х годов фольклорный репертуар, Горгадзе был в то же время первым из грузинских мастеров, кто ввел в нее новую современную тематику, посвященную космосу («Человек и космос», «Космонавты» и др.).

В 60-е годы чеканный барельеф занимает все более прочное место в архитектурной среде. Это связано с бурным расцветом в этот период искусства чеканки по металлу, для которого барельеф стал одним из основных жанров. То, что возрождение чеканки было осуществлено главным образом силами ваятелей, помогло быстро вывести ее из области ювелирного творчества в сферу станкового и монументального искусства, где она находит все более широкое применение.

Главная роль в возрождении древних традиций чеканки, в освоении ею монументальных форм принадлежит И. Очаури (брату Г. Очаури). Скульптор по образованию, он во многом сохраняет эти свои качества в работе над чеканной пластиной, в которой всегда выражено объемное пластическое начало. Последнее особенно ощутимо в его ранних работах («Утро», «Самая», «Хоруми»), представляющих собой произведения скорее пластики по металлу, чем чеканки.





104. М. Мерабишвили. Памятник Ираклию II. 1971. Телави





105. И. Очаури. Пастух. 1967

Слитность скульптурных и специфически чеканных, декоративных начал определяет высокую художественность его более поздних работ — пластин «Пирсmani» (1965), «Пастух» (1967, *илл. 105*) и других, а также серии чеканных панно (1964), украсивших интерьер Дворца бракосочетаний в Тбилиси. Расположенные в строго, торжественно решенных интерьерах зала бракосочетаний и вестибюля дворца, они последовательно развивают возвышенную тему любви, брака, счастливой семьи и радостного труда. Музыкальность очертаний прильнувших друг к другу лиц юноши и девушки, мягко струящихся прядей волос сочетаются в пластине «Влюбленные» с гармонической ясностью легко прочеканных пластических объемов, хорошо воспринимаемых на плоскости стены. Декоративность композиции «Благословение родителей» усиливается фактурным богатством поверхности, которое создается разными видами набойки, а также мерцанием металла сквозь темную патину. Сюжетная и стилистическая близость этих работ с упомянутым выше



106. Г. Габашвили. Аробная. 1965

барельефом Г. Очаури усиливает единство декоративного убранства дворца. Органически вошли в интерьер редакции Грузинской советской энциклопедии и выполненные Очаури чеканные панно, изображающие выдающихся деятелей грузинской средневековой культуры. Его монументальные латунные панно «Тариел» и «Тигры» на темы поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели и портрет поэта украсили интерьеры теплохода «Шота Руставели», а фриз «Похищение солнца» — Советский павильон на Международной выставке в Осаке (1971).

Другой чеканщик-монументалист К. Гурули, как и И. Очаури, — скульптор по образованию, что также ощущается в целом ряде его произведений. Монументальный чеканный барельеф «Песня Автандила» (1963) был создан Гурули для реконструированного здания Театра музыкальной комедии имени В. Абашидзе. Барельеф помещен на торцевой стене, отделяющей фойе от зрительного зала. Композиция — Автандил, скачущий на коне, — разворачивается по горизонтали. Сказочность фигур всадника и коня, подчеркнутая удлинением пропорций, легкой стилизацией уплощенных форм, сочетается с конкретностью тщательно проработанных деталей, рассчитанных на рассмотрение барельефа с близкого расстояния. Декоративный эффект золотистой меди барельефа и белой шероховатой поверхности стены придает просто и скромно решенному интерьеру нарядность. В барельефах, украшающих интерьеры теплохода «Аджария» (1968—1969), Дегустационного зала в Кварели (1968), Дома кино и кинотеатра «Тбилиси» в Москве (1970-е гг.), возрастает роль объемного пластического начала, сочетающегося с богатством орнаментики. Станковые пластины Гурули «Песня гор», «Танец луны» и другие несут в себе поэтическое обобщение, элементы символики. Отсюда — естественная условность, стилизация форм, иногда, правда, кажущихся излишне усложненными и даже манерными.

В монументальном барельефе пробует свои силы Г. Габашвили, хотя известность ему принесли главным образом станковые чеканные панно. Для Габашвили пластина латуни или меди — это прежде всего декоративная плоскость, на которой он чеканит то врезающиеся в нее, то выбитые изнутри обильные, но ритмически строгие узоры, скупые острые силуэты иногда почти плоскостных изображений (*илл. 106*). Художник умеет сохранить чистоту естественного тона материала и построить декоративный эффект на контрастах мягко мерцающих поверхностей фигур и глухой темно-зеленой патины фона. Богатство орнаментики, ясная простота чуть стилизованного рисунка, тонкое чувство материала, присущие его портретам-типам «Хевсурка», «Девушка тушинка», символическим композициям «Солнце — мать моя, луна — отец мой», «Революционный набат» (1970) и другим, сближает их с произведениями народных мастеров.

В 60-е годы искусство чеканки привлекало к себе многих художников. В эту область пришли Д. Кипшидзе, а также мастера более молодого поколения — скульпторы И. Коява, Н. Шавгулидзе, Л. Бухайдзе, Д. Кобаля, Л. Ходжелани и другие, расширившие ее эстетические и технические возможности. Чеканка широко представляла в этот период искусство Грузии на всесоюзных и международных выставках, она, как



уже говорилось, заняла прочное место в интерьерах зданий, и не только в республике, но и за ее пределами. Однако, несмотря на новизну пластических приемов и технических находок, поглощенность национально-патриархальной тематикой, канонизация определенных пластических приемов придали облику чеканки конца 60-х годов налет однообразия и штампа. Но уже начиная с этого времени А. Горгадзе, а впоследствии и другими мастерами делаются попытки приобщения ее к современным образам и сюжетам, обновления ее стилистики.

Тенденции, наблюдающиеся в монументальной скульптуре, поддерживаются и своеобразно преломляются в станковой пластике и особенно в портрете. Тяготение к широкой типизации, поэтическому обобщению наблюдается уже в ряде портретов 50-х годов. В работах этого круга исчезает характерная для многих портретов тех лет динамика композиционных решений, бурная экспрессия силуэта; сущность характера человека раскрывается в эпически ясных, простых и монументальных формах. Забота о конструктивной логике и строгой выверенности соотношения объемов, о взаимодействии скульптуры со средой, о ее активном бытии в пространстве становится в 60-е годы в центр внимания многих грузинских портретистов.

Впервые ярко проявившись в упомянутых выше портретах Г. Очаури, эти устремления открыли новый этап в творчестве Т. Асатиани (портрет Ц. Калатошишвили, «Комсомолки»), Т. Гвиниашвили («Венгерская девушка Ева», «Элисо Вирсаладзе»), П. Мзареулашвили (портрет В. Иашвили), Т. Чкония (портреты А. Лория, композитора Джансуга Кахидзе) — художников, с чьими именами был связан расцвет грузинского портрета в 50-е годы. Наиболее полно и своеобразно они раскрылись в творчестве начавшего активно выступать в 60-е годы В. Ониани. Уроженец Сванетии, сурового горного края, он создал большую серию портретов своих земляков, воплотив в них характеры цельные и мужественные. В пластическом строе этих портретов всегда чувствуется природная целостность единого блока камня. Отсюда их эпическая простота и монументальность — черты, восходящие к народным традициям, традициям суровой сванской архитектуры, изделиям прикладного искусства. Сохраняя в портретах («Сван», «Партизан», «Махвиши» (главы рода), «Тету-сванка», *илл. 107*) ощущение монолитности камня, Ониани умеет выразить в них живое своеобразие человеческого лица, индивидуальность характера. Тонкое использование выразительных качеств шероховатой пористой поверхности излюбленного им туфа и его различных оттенков вносит в эти портреты черты декоративности. Чувство цельного пластического объема не изменяет Ониани и в высеченной из единой каменной глыбы монументальной фигуре сидящей женщины (1969, Пицунда) и в малой пластике («Алта», «Пастух»).

Еще большей типизации и обобщения достигает К. Григолия в портретах «Молодого сталевара», «Юноши», Д. Эристави, З. Нижарадзе. В жесткой архитектонике этих портретов, в их скупой, твердой монолитной пластике скульптор дает предельно строгое, концентрированное представление о человеке, о профессиях и целых поколениях людей. Обобщающие начала присущи вылепленным в плотных объемах порт-



107. В. Ониани. Тету-сванка. 1969

ретам Г. Каджая, В. Чумбуридзе, А. Ратиани и других мастеров.

С лаконичными, строгими по решению портретами генерал-лейтенанта В. Джанджгава, драматурга П. Какабадзе (1968) и другими продолжает выступать вплоть до своей кончины патриарх грузинской пластики, учитель нескольких поколений скульпторов — Н. Канделаки, как и прежде утверждающий в станковых работах принципы монументальности. Эмоциональная, романтическая линия грузинского портрета 40-х — 50-х годов продолжается напряженными, динамичными по пластике изображениями Важа Пшавела, композитора Л. Лагидзе и другими произведениями Б. Авалишвили, а также работами Б. Цибадзе (портреты Н. Бараташвили, Важа Пшавела), выступающего и в монументальной и в малой пластике. Принципы ранних произведений совершенствуют К. Мерабишвили (портреты хирурга И. Пипия), С. Какабадзе (портреты Нестора Каландарашвили) и другие ветераны грузинской скульптуры.

Тяготение к поэтическим обобщениям фактов и явлений современности обнаруживают в 60-е годы станковая композиционная пластика и пластика малых форм, энергично развиваемые силами скульпторов среднего и молодого поколений. Ведущиеся в разных направлениях и опирающиеся на разные традиции, поиски этих скульпторов с каждым годом все теснее



переплетаются с устремлениями мастеров других республик. Обращение к новым формам для воплощения больших поэтических идей, понятий, представлений стимулирует развитие аллегорической (особенно обнаженной женской) фигуры, почти незнакомой грузинскому искусству 40-х — 50-х годов. В освоении этого типа пластики художники во многом идут от классического античного идеала, сочетая свое представление о возвышенной красоте человека с живым, непосредственным наблюдением натуры. К ним принадлежал безвременно скончавшийся талантливый мастер Г. Каладзе, работы которого «Гроздь винограда», «Заря», «Осень» и другие как бы впервые открыли грузинской скульптуре содержательные и пластические возможности обнаженной женской натуры.

Обнаженная натура становится излюбленным жанром Г. Шхвацабая, выражающего в своих аллегорических женских фигурах высокие поэтические представления. Полна прелести чуть угловатая фигура девушки («Юность», 1966), словно вобравшая в себя чистоту и трепетность этого возраста. Целомудренно прекрасны и обнаженные фигуры «Осень», «Солнце, взойди», «Мечта» и другие, классически ясная, полнокровная красота которых то подчеркивается введением мотива драпировки, то наполняется экзальтацией и внутренним напряжением благодаря экспрессии позы, жеста вознесенных рук.

По-современному острое переосмысление получает обнаженная женская натура у Р. Гачечиладзе. Чуть удлиненные пропорции ее аллегорических скульптур 70-х годов — «Цитрусы», «Век», «Женщина с голубем», их плотная, почти твердая лепка, графическая четкость угловатого, ломкого силуэта придают им своеобразную духовность и изысканность.

Широкие поэтические идеи несут в себе и аллегорические женские фигуры «Осень» Л. Квелидзе, «Цветок» и «Моя страна» А. Гомартели и работы других мастеров. Произведения этого типа начинают ставить на пленэре, включать в архитектурно-художественные комплексы. Так, целомудренно-прекрасная фигура «Девушки с цветком» Г. Кордзахаи установлена во внутреннем дворе гостиницы «Иверия», базальтовая лежащая женская фигура работы Г. Шхвацабая нашла свое место в ансамбле грузинской ВДНХ.

Совсем иное направление поисков, связанное скорее с национальной традицией, представляет творчество целой группы скульпторов, обращающихся к разным пластам грузинской художественной культуры. Выразительность небольших по размерам скульптур 70-х годов «Лесоруб», «Строители Ингуригэс», «Виноградница» Т. Девдариани строится на контрастах скупых, крупных монолитных объемов, на чеканных ритмах силуэтов, в чем-то восходящих к пластическим особенностям «Вахтанга Горгасали» Э. Амашукели, а от него — к классической архитектурной традиции, получившей в этих работах новое оригинальное претворение. Своеобразный сплав национально-традиционного и современного представляют одухотворенные, изысканно стилизованные аллегорические фигуры и композиции Д. Тушурашвили («Мастер Самтавнели», «Бессмертный корень» и др.), сумевшего выразить в них целый мир народных образов и представлений.

В работах А. Мchedlishvili («Русский богатырь Федор Полетаев», «Революция», серии «Обнажен-

ных», 1973, и др.), Л. Квелидзе («Колхозницы», «Ширакские колхозницы»), И. Табидзе и ряда других художников, напротив, выражена вещная, земная, лапидарная сила, идущая также от народных истоков. Последние становятся щедрым источником веселой шутки и доброго юмора, окрашивающих жанровые скульптуры А. Монаселидзе («Бакана», «Семья» и др.) и Л. Бухаидзе («Коллективизация»), сочетающих в себе бытовую сочность образов со своеобразной монументальностью. Работы К. Табатадзе («Пастух», «На строительстве Ингуригэс», «Колхозники») повествовательны, их герои индивидуализированы и жизненно конкретны, связаны сюжетно и психологически. Во многих произведениях этих и других, не упомянутых здесь скульпторов в той или иной мере идет активное освоение пространственного окружения, взаимосвязи фигуры со средой, делаются попытки ее конкретного предметного воспроизведения, то есть ведутся те же поиски, которые можно наблюдать в станковой пластике других национальных школ.

В графике 60-х — 70-х годов наиболее чуткой и восприимчивой к новым тенденциям оказалась книжная иллюстрация, сохраняющая свою ведущую роль среди графических жанров. Обостряется традиционный интерес к произведениям грузинских классиков, а также мировой классической литературы. Интенсивно и разнообразно иллюстрируются эпос, народные сказания, сказки, баллады, притчи и афоризмы. Обращаясь к этому роду литературы, художники, как правило, не задаются целью дать психологическое исследование человеческих характеров или сюжетных ситуаций. Отталкиваясь от широкого понимания памятников народного поэтического творчества, они стремятся выявить главный пафос произведений, их фольклорные начала, место в общей системе образного мышления народа. Усложняются отношения художников к книге. Графики все чаще начинают выступать не только как иллюстраторы, но и как оформители книги, осмысливаемой ими как целостный художественный организм. Более широко понимаются задачи книжного оформления — в него начинают вовлекать и шрифт, который иногда пишется от руки. Появляются своего рода «рукописные» книги, целиком создаваемые самим художником.

Достижения книжной графики связаны в основном с бурным развитием иллюстрации эпически-романтического плана, традиции которой были заложены еще в 30-е годы Т. Абакелиа и С. Кобуладзе. Это развитие стимулировалось проведением двух юбилеев: в 1961 году — 100-летия Важа Пшавела, в 1966 — 800-летия Шота Руставели, а также предполагаемой публикацией произведения грузинской письменности V века «Мученичество св. Шушаник» и предпринятым изданием собрания сочинений В. Шекспира.

Высокую романтику монументальных образов и глубокий психологизм сочетает в себе цикл линогравюр Т. Кубанейшвили к поэмам Важа Пшавела (1960, илл. 110), Мысль о трагическом столкновении личности с суровыми законами рода, пронизывающая поэмы, раскрывается в углубленном психологизме образов, в напряженном строе композиций, острой экспрессии цвета, придающих им драматическое звучание.



Ощущение неразрешимости противоречий человека и рода, общины обостряется в иллюстрациях к поэме «Алуда Кетелаури» (1961) Л. Цуцкиридзе суровой мощью фигур, угловатой экспрессией скупого красноречивого жеста. Образы героев Важа Пшавела преследуют Цуцкиридзе на протяжении многих лет. Он не раз возвращается к ним в рисунках карандашом, углем, пастелью и, наконец, в серии монументальных панно, носящих названия поэм Важа Пшавела и имена их героев: «Змеед», «Агаза» и другие (1972, 1977), где, освобождая образы от примет времени, среды, придает им символическое и остросовременное звучание. В символической окрашенности этих панно, в статуарной мощи заполняющих их классически прекрасных фигур проявляется присущее Цуцкиридзе чувство монументальности, как бы заложенное в самой природе его пластического мышления. Возвращенный на современной почве и переплавивший в себе многое из опыта национального искусства и искусства итальянского Возрождения, монументальный дар художника проявляется в ряде его работ, в том числе в цикле иллюстраций к поэме «Витязь в тигровой шкуре» Шота Руставели (1966, *илл. 108*). В обширном потоке иллюстраций к «Витязю», созданных грузинскими художниками к юбилею поэта, серия Цуцкиридзе заняла видное место<sup>3</sup>.

Отбирая для иллюстрирования ключевые эпизоды «Витязя», Цуцкиридзе стремился выразить в своих рисунках главный пафос поэмы — ее высокий гуманизм. Гуманистический дух поэмы воплощается им в освобожденных от налета обыденности идеально-прекрасных монументальных образах героев, в классически ясных композициях, в которых чувствуется связь с ренессансными традициями. Матовое мерцание света на статуарных формах, его трепетное скольжение по плоскости фонов усиливают сходство рисунков с каменными монументальными барельефами. Проходящее через многие листы символическое изображение солнечного диска способствует их смысловому и декоративному единству. В иллюстрациях к «Фаусту» И.-В. Гёте и «Мученичеству св. Шушаник» художник удлиняет формат листов, делает вертикальный разворот композиций, в которых как бы сталкивает два начала — добро и зло, радость и страдание. Гиперболизация этого приема придает отдельным рисункам к «Мученичеству св. Шушаник» излишне зашифрованную символику, делает их трудно воспринимаемыми.

Иллюстрации к «Шушаник» (1975) Л. Шенгелия-Абашидзе, начавшей активно выступать в 70-е годы, напротив, открыто патетичны и монументальны. Художница явно идет в них от традиций древней фрески, глубоко ею переосмысленных. Очерченные резкими, ломкими, стремительными линиями, крупномасштабные фигуры Шушаник и ее противников по вероисповеданию, их позы, лица, жесты полны иступленных эмоций, выражающих страстное духовное бореие героев книги. В иллюстрациях к «Ричарду III» В. Шекспира (1977) использован прием драматического контраста белых пятен лиц, рук, белых контуров фигур персонажей и глубокого черного фона, на котором развертываются полные внутреннего психологизма сцены, отмечающие последовательные этапы зловещего восхождения Ричарда на трон. В изящной декоративности построения сцен, в цветовом решении фона, напо-



108. Л. Цуцкиридзе. Иллюстрация к поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре». 1966

минающего черный бархат кулис, ощущается понимание художницей предназначенности «Ричарда III» для театра. Шенгелия-Абашидзе создает иллюстрации и к произведениям современной литературы — «Пассажирка» С. Просмыш, «Возвращение солдата» О. Иоселиани и другим. Верно и тонко почувствованы стиль и дух комедии В. Шекспира «Мера за меру» в иллюстрациях Ц. Тереладзе (1977, *илл. 109*), сумевшей сочетать сочность типажа и характера героев, историческую достоверность пронизанных лукавым юмором ситуаций с изысканной декоративностью их пластического воплощения.

Совершенно по-новому сумел прочесть грузинский народный эпос «Песнь об Арсене» А. Бандзеладзе, уже иллюстрировавший его в 50-х годах. В отличие от героико-романтического стиля ранних иллюстраций, новая серия рисунков к «Песне» (1966, *илл. 112*) выполнена в условной, несколько архаизированной манере, дающей почувствовать фольклорную сущность эпоса, его эпический характер. Но утяжеляя и архаизируя изображения, Бандзеладзе сочетает их с бытовой сочностью народно-национального типажа, характерностью обстановки, что конкретизирует образы,



связывает их с жизненно-бытовым фоном эпоса. Художник выполнил не только иллюстрации, но и все оформление книги. Более того, текст «Песни» был написан им от руки в стиле древнегрузинского шрифта. Сопоставляя черно-белые иллюстрации с цветным шрифтом и элементами народного орнамента на полях листов, он достигает декоративности всего облика книги, каждой ее страницы. Неистощимую фантазию проявил художник в иллюстрациях и оформлении «Маугли» Р. Киплинга, привлекающих яркой красочностью и декоративным богатством.

Почвенны, суровы, эпичны герои монументальных листов на темы сванского эпоса «Беткил», «Ладлер», «Сказание об Амирани» (60-е — 70-е гг.) скульптора В. Ониани. Как и его портреты, они кажутся высеченными из единого блока камня. В их эпической мощи, не уступающей мощи сванских башен, как бы проступает не тронутая временем фольклорная основа эпоса.

Иллюстрации и оформление Н. Игнатова «Мудрости вымысла» Сулхан Саба Орбелиани и «Грузинской народной поэзии» (1975) близки по своей образной стилистике его монументальным росписям. В шмуцтитулах к отдельным главам «Народной поэзии» — «О жизни», «О любви» и другим — словно вырастающие из земных недр и данные в разных вариациях монументальные фигуры людей олицетворяют разные этапы и стороны бытия. Интересны своеобразием и остросовременным толкованием образов и его иллюстрации к «Божественной комедии» Данте.

Изящные оформления к двум изданиям народной баллады «Юноша и тигр» (1962, 1969) создал Т. Мирзашвили, текст их был написан художником от руки. Грузинские народные сказки последовательно иллюстрирует Б. Бердзенишвили, выступающая, как мы уже говорили, и в жанре натюрморта, а также в монументальной живописи. Ее иллюстрации к грузинским сказкам «Взойди, солнышко, взойди», «Петушок» и другим просто и лаконично построены, декоративны, полны простодушия и доброго юмора.

В творчестве Д. Лолуа, художника, тяготеющего к иллюстрированию произведений современной литературы, мирно уживаются проникновенный лирик, веселый шутник и едкий сатирик. Талант Лолуа-лирика окрашивает мягким поэтическим светом серию линогравюр к роману Н. Думбадзе «Я вижу солнце» (1966). Символически противопоставляя огромный диск солнца и хрупкую фигурку девочки, черный фон и словно лучащиеся на нем фигурки героев, художник тонко выразил основную мысль книги — несоответствие лучезарности мира и тьмы, в которую погружена ее юная героиня слепая Хатия. Мягкой лирикой окрашены иллюстрации Лолуа к детским книгам («Кукла» Л. Суханишвили и др.).

Высокую культуру книги по-прежнему поддерживают произведения признанных мастеров книжного оформления Л. Григолиа (оформления книг «Стихи. Поэмы» С. Чиковани и др.) и Д. Габашвили, с присущим ему безупречным вкусом оформившего книгу «Мастера древнегрузинского искусства» В. Беридзе (1967). Над оформлением книг работают и многие другие, особенно молодые художники, которые находят оригинальные решения.

В станковой графике создаются большие серии, в которых жизнь выступает в суровой красоте индустри-

альных строек и поэзии сельских будней. Наблюдается дальнейшее активное овладение различными материалами и техниками, все более входящими в творческую практику многих грузинских художников.

Тема трудовой деятельности народа становится главной в произведениях Д. Нодиа. Получив в ее ранних сериях гуашей и линогравюр эпическое монументальное звучание, эта тема со временем приобретает новое осмысление и новые аспекты. Не утрачивая своей мужественной интонации, меняется и манера Нодиа, обращаясь к новым техникам. В сериях цветных линогравюр «Ингуригэс» (1967) поэтическая речь художницы становится более изящной, острой и многообразной. Она щедро пользуется цветовыми сопоставлениями, свободно оперирует линией, достигая декоративности. Еще более декоративны и изысканны ее серии цветных линогравюр «По Грузии» (1969—1970) и гуашей «Слава труду» (1975, *илл. 111*). Белое поле листов художница сверху донизу покрывает разномасштабными изображениями занятых работой людей, несложных атрибутов их труда и быта. Звучные по цвету, красиво выступающие на белом фоне, все эти изображения слагаются в узорчатые, изящно нарезанные декоративные композиции, олицетворяющие труд, щедрое плодородие земли. «Воздушная» паутина легких четких линий в серии ее офортов «Плотник», «Крановщик», «Конструктор» и других (все — 1977) создают трепетную духовную атмосферу работы, творческого труда, в котором словно растворяются фигуры поглощенных своим делом людей.

В серии рисунков Л. Гудиашвили, посвященных старому Тифлису (карандаш, тушь, гуашь, 1964), мастер по-новому, глазами нашего современника увидел быт этого города, его своеобразную поэзию, здоровые народные начала: гуаши «Старый Тифлис в новом свете», «Девушки-рыбачки» (*илл. 113*) и другие.

Активно идущее в станковой графике эстетическое освоение народной жизни определяет многообразие подходов, свое, индивидуальное отношение художников к миру, увиденному то в идиллической ясности, то в суровой беспощадной правде. В сериях А. Шаликашвили, Н. Палавандишвили, Э. Андроникашвили — художниц, начавших выступать еще в 50-е годы, перед нами — уголки колхозных базаров, бытовые сценки, отдельные типы. Острой выразительностью отмечены изображения обведенных резкими контурами согбенных фигурок крестьянок, торгующих глиняной посудой, сидящих мужчин, древних старух, воспринимающих в некоторых листах «Сельских зарисовок» (1967) А. Шаликашвили почти как гротеск. В изящных, изысканно-декоративных листах Н. Палавандишвили «Для фронта», «Уголок базара» в серии «Мотивы Старого Тбилиси» (1971) образы людей, напротив, наделены особой ясностью и простодушием. В отличие от работ упомянутых художниц, рисунки и эстампы Э. Андроникашвили (серия «Сельское хозяйство», 1967; «Строительство в Грузии», 1971) содержат элементы занимательности, рассказа, они и импульсивнее, темпераментнее по манере.

В конце 50-х и в 60-е годы формируется на редкость целостное поэтическое дарование Т. Мирзашвили, художника, по существу, одной темы — темы сельской жизни с ее вековыми устоями, эпической неторопливостью, безыскусственностью и мудрой просто-





109. Ц. Тереладзе. Иллюстрация к комедии В. Шекспира «Мера за меру». 1977





110. Т. Кубанейшвили. Иллюстрация к поэме Важа Пшавела «Алуда Кетелаури». 1960

той. Повседневные жанровые сценки «Вязка чулок», «На собрании», «Ужин», «Девушки у родника», «Сельский праздник» и многие другие, зафиксированные в обширной серии «По Тушетии», а также в станковых картинах художника, лишены обычно внешней событийности. Они полны внутренней сосредоточенности, значительности, а порой и торжественности. В статичности этих сценок, в плотной лепке фигур есть своеобразная монументальность — та, что живет в лапидарных формах народной архитектуры, в окружающей их природной среде. словно самой природой выкованы укрупненные погрудные изображения пастухов («Пастухи», 1966) и колхозника «Молодой колхозник», 1968). Эпическая ясность и внутренняя значительность присущи и его портретам («Девушка в красной косынке», «Женский портрет», илл. 98; «Герой Социалистического Труда Арсен Кобаидзе»; групповые портреты, темпера, 1967, 1968). При всей своей смысловой незатейливости ритмический и цветовой строй работ Мирзашвили подчеркнуто декоративен.

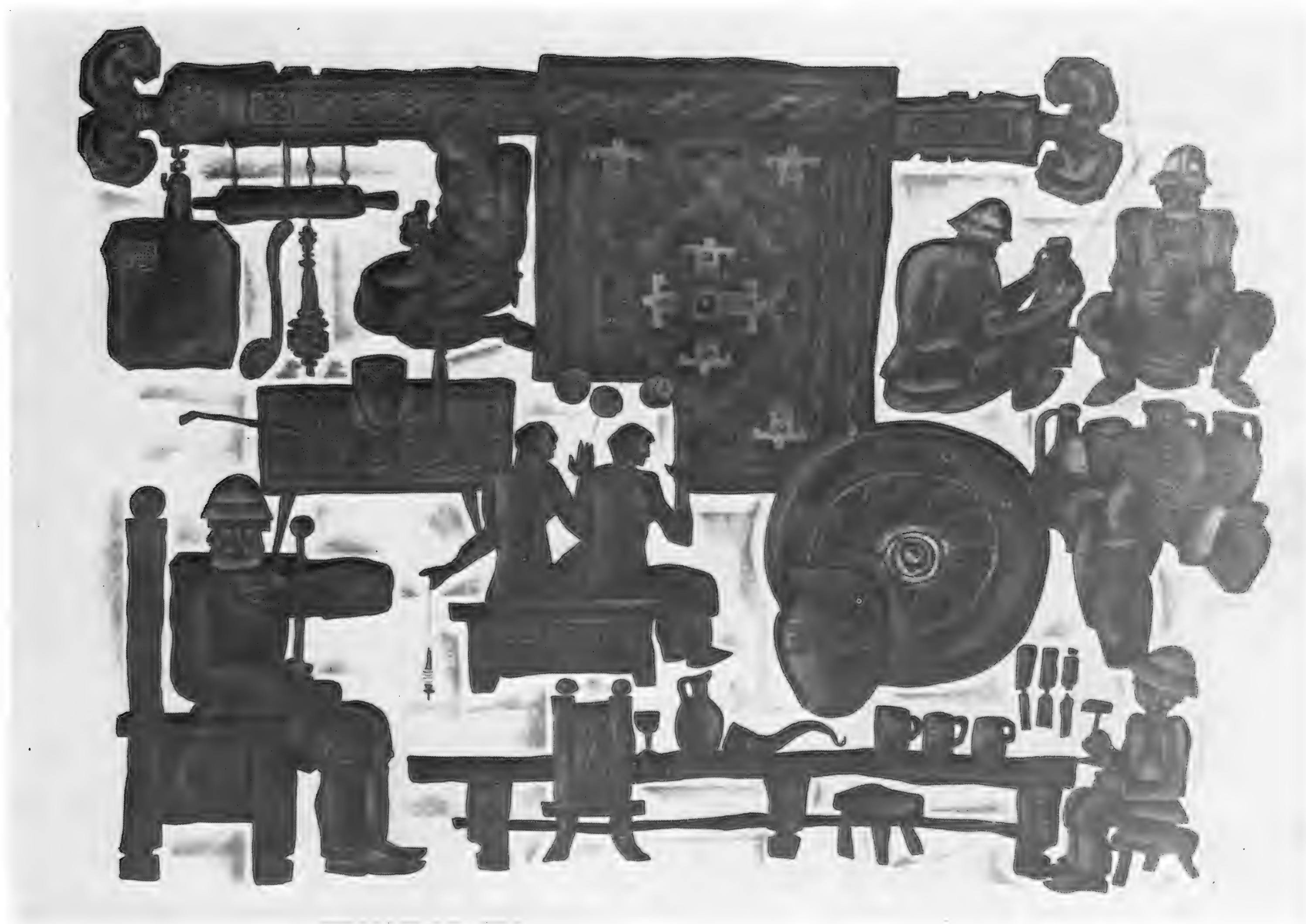
В них проступают эстетические начала бытия народа, живущего не только по законам веками выработанной мудрости, но и по законам красоты.

Сверстник Т. Мирзашвили — Д. Эристави начал свой путь в искусстве как тонкий лирик. Хрупкость детских и юношеских образов, проходивших через многие его пастели 60-х годов, придавали им мягкую лиричность и некоторую инфантильность. Но в карандашных портретах этих же лет (Нателы Петровой, Мананы Абзадзе и др.) мироощущение художника представляется более глубоким и сложным. Об усложнении и обогащении образного мышления Эристави свидетельствуют графические серии 70-х годов — открыто гротесковые рисунки «Мужские развлечения» и особенно цикл «Труженики», в которых образы сапожника, часовщика, ткачихи и других персонажей, как бы замкнутых в тесном мирке своих профессий, раскрываются в сложных взаимосвязях со временем и окружающей жизнью.

В процессе творческого становления находится целая группа одаренных молодых графиков-станковистов, в большинстве своем окончивших Тбилисскую академию художеств в начале 70-х годов и с тех пор активно участвующих в выставках. Почти все они работают в материале, деля свои пристрастия между литографией, офортом и линогравюрой. При своеобразии каждого из этих художников их сближает склонность к размышлению, ассоциативности, общность волнующих их, как и многих молодых мастеров, проблем — личности и среды, человека и природы, мира, вселенной, раскрываемых ими обычно через образы близкой им сельской или городской жизни, через картины созидательного труда народа.

В сериях автолитографий («Мои друзья», «Село», «Молодость моей республики») одного из наиболее интересных представителей этого поколения Г. Церетели взаимоотношения человека и мира складываются на редкость целостно и поэтично. Трепетно-одухотворенное пространство его листов и словно тающие в нем сельские или городские мотивы, фигурки людей слагаются в картины доброго и гармоничного мира. В серии «Моя родина» (1977) эти взаимоотношения усложняются, обретая глубокий и многоплановый подтекст. Мерцающие интенсивно-синим листы «Весна» и «Осень» окрашены романтическим чувством, юношеской мечтой художника о сказочно прекрасном мире. В изысканно красивых офортах Н. Цинцадзе ощущение этих взаимосвязей создается мотивом распахнутого в большую жизнь окна («У окна», 1977), красноречивым подбором вещей в ее натюрмортах, вызывающих целый комплекс ассоциаций. Своеобразная «одушевленность» в автолитографиях Г. Глonti (серии «Баллада о солдате», 1975; «Мой город», 1977) городских домов с изящными арками окон и балконов, то «участливо» окружающих людей, то служащих активными фонами их повседневного бытия, рождает чувство внутреннего духовного контакта человека и города. Пролагающий дороги человек воспринимается в ритмично построенных пастелях С. Цинцадзе («По горным тропинкам», 1977) как часть преобразуемой им нетронутой природы. Под стать последней и основательные, чуть грубоватые образы крестьян в офортах и автолитографиях Л. Замбахидзе («Дядя Сорион», «В Гурии») — художницы





111. Д. Нодиа. Народные умельцы. Лист из серии «Слава труду». 1975

по-мужски крепкой, энергичной манеры. В сериях автолитографий З. Деисадзе «Человек и космос» (1976) и «Картины моей страны» (1977) конкретные жизненные темы выводятся в широкий, «вселенский» план. Тяжесть военных лет, радость наступившего мира, будущее нашей страны материализуются в эмоционально наполненных жанровых сценках, поднятых художником до типического обобщения. Проблематика, волнующая молодых графиков, нашла свое выражение и в произведениях на темы труда («На ударных стройках» К. Пачулия, «Слава труду» А. Тевзадзе и др.), представлявших их творчество на выставке «Слава труду» (1975). Почти все они интересно работают и в книжной графике.

Новой и важной чертой грузинского искусства рассматриваемого периода стало развитие графического портрета — от группового до автопортрета. Многообразием своих форм он явно превосходит портрет живописный. Рисунки углем С. Кобуладзе, цикл линогравюр «Мои современники» Т. Кубанейшвили, сильные народные образы Н. Палавандишвили, поэтические женские портреты З. Нижарадзе, Т. Мирзашвили, Д. Эристави, групповые портреты того же Мирза-

швили и работы других художников составляют обширную портретную галерею, запечатлевшую образы наших современников.

В области графического пейзажа совершенствует свое мастерство старейший грузинский акварелист В. Джапаридзе. Кроме видов Тбилиси («Осень в Тбилиси» и др.), он создает большую серию пейзажей различных уголков Грузии («Сванетия», 1967, и др.), сочетая в них величавость горных ландшафтов с интимностью расположенных среди гор селений, человеческого жилья. Архитектурный пейзаж получает дальнейшее развитие в линогравюрах В. Кутателадзе («Джвари», «Батуми. Корабли на рейде» и др.), Н. Чернышкова («Уголок Тбилиси») и других.

Сатирическая графика привлекает к себе в 60-е годы значительные творческие силы. Рядом с мастерами, имеющими солидный опыт в этой области — Г. Ломидзе, А. Канделаки, Г. Пирцхалава, Д. Лолуа, работают художники более молодых поколений — Д. Зарапишвили, З. Порчхидзе, М. Малазония и другие одаренные мастера.

В простой и доступной манере продолжает создавать сатирические рисунки на внутренние и междуна-





112. А. Бандзеладзе. Оформление страницы книги «Песнь об Арсене». 1966

родные темы А. Канделаки. Умение добродушно шутить и зло высмеивать и разоблачать в своих карикатурах недостатки нашей жизни принесли широкую известность Г. Пирцхалава. Добрый, чисто грузинский юмор, окрашивающий его шуточные рисунки, перерастает в едкую сатиру в листах, бичующих взяточничество, жульничество и другие уродливые явления нашего быта («Мечты взяточника», «На Кудыкину гору» и др.). Очень метки и изобретательны его дружеские шаржи на грузинских художников (Р. Тархан-Моурави, Э. Каландадзе и др.) и писателей (серия «В гостях у писателей», 1971).

В области сатиры ярко раскрылся веселый талант Д. Лолуа. Он зарекомендовал себя мастером и изящной меткой зарисовки, и многофигурной, полной комических ситуаций и занимательных подробностей сюжетной композиции, читаемой как веселый, остросатирический рассказ. Художник высмеивает нерадивых строителей, лентяев и спекулянтов, жуликов и подхалимов. Присущий ему дар комического, умение извлекать смешное из по-грузински характерных жизненных ситуаций, поз, мимики человеческого лица придает сатире Лолуа яркую национальную окраску.

Из детской книги пришел в сатирическую графику Д. Зарапишвили. Отсюда — некоторая лубочность и условная декоративность, обычно усиливающие выра-

зительность его карикатур. С книжной графикой связан и З. Порчхидзе. Не выходя за пределы конкретной ситуации, используя пластическую выразительность линии и светотеневую моделировку форм, он достигает в своих карикатурах яркой выразительности. В живописности и декоративности рисунков М. Малазония всегда чувствуется рука художника, интересно работающего в сфере театрально-декорационной живописи. В сатирической графике периодически выступают знакомые нам З. Нижарадзе, Д. Эристави, а также Э. Бердзенишвили и другие художники.

Менее успешно развивался в рассматриваемый период политический плакат. Некоторый подъем его отдельных ответвлений был обусловлен приходом в эту область во второй половине 50-х годов группы молодых художников. Первые заметные достижения были связаны с развитием театрального плаката, стимулированного гастролями в 1958 году театров республики в Москве в дни декады грузинского искусства и литературы. Традиции этого вида плаката были продолжены и в последующие годы, в частности творческим коллективом «Самеули».

Важное значение для развития политического плаката имела организация в 1964 году в Тбилиси Мастерской агитплаката. Много сил отдает политическому плакату руководитель мастерской И. Горделадзе. Содержание его листов очень разнообразно — от тем, связанных с образом В. И. Ленина, до актуальных событий современности. Плакаты Горделадзе «Вся власть Советам!» (1967), «Слава труду!» (1975) и многие другие специфически «плакатны», обладают агитационной силой, красочны и декоративны. Лаконизм и декоративность присущи и плакатам «Павшим за Родину», «Союз нерушимый» представителя более молодого поколения — Р. Кондахсасова. Очень выразителен плакат «1917» (1970) его сверстника А. Сарчимелидзе. Полыхающее пламя народного гнева, расплавляющее цепи векового угнетения, вырастает здесь в собирательный образ, символ революционной эпохи. Ему принадлежат также символические плакаты «Помните», «Слався, Родина моя» и другие.

Благородная строгость вкуса присуща плакатам Н. Малазония. К миру призывает его плакат «Миру мир» (1961), где изображенный на черном фоне атом превращен в чудесный красочный цветок. Изысканным вкусом отмечены его работы «Охраняйте памятники старины», «Плод» и другие. Приход в сферу политического плаката молодого поколения — Т. Гелашвили, А. Махароблидзе, С. Аджиашвили и других открывают новые перспективы для его развития.

60-е годы были отмечены бурным расцветом различных отраслей грузинского прикладного искусства. Профессиональные художники Грузии, опираясь на богатую сокровищницу народного творчества, создавали произведения, современные по форме, по стилю, и одновременно глубоко связанные с многовековыми традициями. Ярким выраженным национальным характером обратила на себя внимание керамика, своеобразному развитию которой в значительной степени способствовала реорганизованная в 1958 году лаборатория Тбилисской академии художеств, ставшая творческим центром для грузинских керамистов.



Значительные успехи грузинской керамики 60-х годов связаны с освоением и переосмыслением художественного наследия. Особенно следует отметить успехи грузинских художников в восстановлении технологии древней чернолощеной керамики, оказавшейся решающей для последующего развития этого вида искусства. Простые, строгие формы сосудов, своеобразный металлический блеск поверхности подсказывали художникам-керамистам новые, оригинальные решения. На раннем этапе создания произведений чернолощеной керамики подчеркивались те черты, которые контрастировали с керамикой предыдущего периода, отличавшейся чрезмерным богатством декора. В 60-х годах в керамических изделиях преобладает строгость и лаконичность формы, чеканная выразительность силуэта, сдержанность в применении декора.

Не были забыты и традиции многоцветной яркой керамики средневековой Грузии. Стремление к богатству колорита, к светлой красочной гамме проявилось в работах 60-х годов. Глазурованная керамика, развиваясь наряду с чернолощеной, показывает разносторонность художественных интересов грузинских керамистов. Они расширили сферу применения керамики. Получила распространение декоративно-монументальная керамика: декоративное панно, нашедшие широкое применение в художественном оформлении новых зданий, керамические рельефы, скульптуры. Несмотря на это, приоритет все же остается за керамическими изделиями, имеющими национальные корни. Керамические сосуды, созданные грузинскими художниками, необычайно разнообразны — сервизы, сосуды для питья, кувшины, чаши, блюда, вазы. Художники наряду с традиционными с большой выдумкой применяют совершенно новые художественные формы.

Оригинальностью, фантазией, интересным переосмыслением национальных традиций, строгим вкусом отличаются произведения грузинских керамистов М. Абашидзе, Е. Баблидзе, Н. Ботковели, И. Гачечиладзе, А. Какабадзе (илл. 116), Г. Картвелишвили, Н. Кикнадзе, Р. Метревели, Ш. Нариманашвили, Ж. Почхидзе, С. Сулханишвили, М. Чихладзе (илл. 114), Р. Яшвили и многих других, чьи произведения пользуются большим успехом как в нашей стране, так и за рубежом — везде, где только они экспонировались. В поисках новых выразительных средств часто применяются традиционные формы сосудов, в частности так называемые марани — сложная пластическая композиция из нескольких соединенных друг с другом сосудов, укрепленных на изображении стилизованного животного. Часто обращаются художники к антропоморфным сосудам, имеющим практическое применение. Монументальность и лаконичность сочетаются в больших декоративных вазах, как бы специально созданных для современного интерьера. Эти крупные сосуды отличаются особой конструктивной выразительностью, хорошей тектонической разработкой поверхности.

В рассматриваемый период грузинские керамисты значительное внимание уделяют декоративным настенным панно, дающим простор творческой фантазии художника. Интересны примеры применения монументально-декоративной керамики: оформление родников Р. Яшвили, керамического панно В. Церетели, А. Харбава в интерьерах новых зданий Тбилиси, керами-



113. Л. Гудиашвили. Девушки-рыбачки. 1964

ческое панно на фасаде кинотеатра в Мцхете (Р. Меликидзе, Р. Цухишвили, И. Габашвили).

Достижения грузинской керамики 60-х — 70-х годов свидетельствуют о том, что художники творчески восприняли национальные традиции и успешно развивают их, добиваясь единства национального языка с современными требованиями искусства.

Широкое и вполне заслуженное признание грузинскому декоративно-прикладному искусству завоевала, как уже говорилось, чеканка. Одновременно с ней продолжает развиваться ювелирное искусство. Древнейшие национальные традиции его обогащаются художниками М. Магомедовой, М. Кутателадзе, М. Цалкаламанидзе, О. Кондолели (илл. 115) и другими, которые с исключительным мастерством пользуются арсеналом сложной ювелирной техники — чеканкой и гравировкой, зернью и филигранью, эмалью и чернью.

Особого успеха достигли за последние годы создатели гобеленов, ковров, декоративных панно. Работы Т. Джапаридзе, А. Гахария, Г. Кандарели (илл. 117) и других, отличающиеся сдержанностью колорита, оригинальной стилизацией национальных мотивов, новизной решения орнаментальных композиций, высоким техническим мастерством, завоевали заслужен-





114. М. Чихладзе. Кружка для вина «Кинто». Из свадебного комплекта «Старый Тбилиси». 1967—1968

ную популярность и признание. Развивая эти отрасли декоративно-прикладного искусства Грузии на основе древних национальных традиций, художники проявили исключительный такт и мастерство в возрождении традиционных видов художественного творчества.

Мастера по дереву также обращаются к богатому национальному наследию. Созданные из орехового дерева разнообразные сосуды в основном повторяют традиционные формы — чаши, кубки, кувшины, азар-пеши, блюда. В простом геометрическом орнаменте, в своеобразии блестящей, как бы металлической фактуры, в умелом варьировании рисунка самого материа-



115. О. Кондолели. Ковш. 1970-е гг.

ла художники проявляют незаурядное мастерство и выдумку. Значительных успехов добились специалисты по стеклу, находящиеся на пути поисков своеобразных средств художественной выразительности.

Наметились существенные сдвиги и в развитии грузинских народных художественных ремесел. Отдельные районы Грузии издавна славятся своими оригинальными художественными промыслами: в Кахетии работали искусные гончары, в горных районах — Рача, Хевсуретия, Сванетия — златокузнецы, в горной Тушетии сохранилось традиционное искусство изготовления красочного войлока. В настоящее время уже сделано немало для возрождения этих видов народного прикладного творчества, предпринимаются усилия для выявления мастеров, для стимулирования различных отраслей традиционного искусства.

Индустриализация, техническая оснащенность и широкий масштаб типового проектирования, которые были положены в основу строительства уже с середины 50-х годов, создали реальные возможности воплощения в жизнь прогрессивных принципов советского градостроительства и архитектуры. Грузинские архитекторы работают над планировкой жилых районов, микрорайонов и кварталов. Для ряда городов разрабатываются новые генеральные планы, для других идет корректировка существующих. В 1962—1969 годах был разработан новый генеральный план Тбилиси (архитекторы И. Чхенкели, А. Джигладзе, Г. Джапаридзе, Г. Шавдия). По этому плану осваиваются новые территории, ограниченные горами, ущельями и оврагами, непосредственно включается в городскую застройку территория северо-западнее и северо-восточнее Тбилисского моря. С освоением этой хорошо проветриваемой, с благоприятным температурным режимом и богатым озеленением удобной для застройки территории город начинает развиваться вширь, и в этом — существенная особенность нового генерального плана. Для связи всех районов города между собой и с центральной частью будут созданы дополнительные продольные и поперечные магистрали скоростного движения. Генеральный план предусматривает постепенную реконструкцию застройки существующего центра, которая в рассматриваемый период была переуплотнена. Проектом намечается развитие центра на левом берегу Куры в сторону зеленой зоны отдыха у Тбилисского моря. Один из важных вопросов, решенных в новом генплане, — сохранение и реконструкция исторической части города. Теперь охране подлежат не только отдельные памятники, но и целые комплексы.

Наряду с генеральным планом реконструкции Тбилиси создаются детальные проекты планировки отдельных участков города. Новизной решения ряда градостроительных вопросов выделяется планировка и застройка нового жилого района Глдани (1968, архитекторы Т. Бочоришвили, Д. Одишария).

Одним из градостроительных мероприятий явилась постройка в Тбилиси метрополитена (1966). Интересен проект экспериментального жилого района Дигми (архитекторы Г. Беридзе, Б. Маминашвили, Н. Микадзе, А. Гогоберидзе, А. Круашивили), в котором высокая плотность жилого фонда обеспечивает





116. А. Какабадзе. Свадебное марани «Олень». 1968

рациональное использование городской территории. Жилые комплексы строятся во всех крупных городах республики. В Рустави строительство развернуто на правом берегу Куры, детальный проект планировки составлен заново (1968, архитекторы Л. Сумбадзе, Д. Меликишвили, Ш. Багашвили, Т. Церетели, Л. Гошадзе). Компактно решен генеральный проект планировки нового экспериментального поселка Маднеули (архитекторы Б. Инашвили, Д. Одишария, В. Сихарулидзе, Г. Хечинашвили, К. Чхеидзе), территория которого делится на застроенные 5—16-этажными домами микрорайоны.

Особое место занимает строительство курортного комплекса в Пицунде (1967, архитекторы М. Посохин, А. Мндоянц, В. Свирский, И. Попов, инженеры С. Школьников и В. Николаев, гл. художник З. Церетели, *илл. 119*), являющегося по сути дела первым примером создания единого архитектурно-художественного ансамбля в таком крупном масштабе. Архитектурно-планировочные и художественные качества комплекса выявляют особенности единого пространственного организма, в решении которого использованы средства изобразительного искусства. Структура общей планировки Пицунды на ограниченной территории вдоль прибрежной полосы выдвинула ряд новых

для грузинского зодчества задач — планировочных установок и проектирования отдельных объектов.

По проекту районной планировки Черноморское побережье Грузии представляет собой единый зеленый массив с отдельными крупными курортными образованиями как в виде существующих городов или курортов, так и созданных на новых территориях.

В жилищном строительстве наряду с улучшением технико-экономических показателей большое внимание уделяется решению художественных задач. Создаются новые серии типовых проектов, среди которых отличается проект 1969 года (архитекторы Ш. Кавлашвили, С. Кацитадзе, инженер Р. Шиолашвили) с использованием изделий строительной индустрии для крупноблочных домов. Авторы добились существенного изменения ранее применяемого проекта, улучшив планировочную организацию квартир и получив возможность строить дома в разных градостроительных вариантах. Членение жилых домов на блок-секции дает возможность широко варьировать архитектурные компоненты при застройке. Серия основана на принципе блокировки разных секций, дома на сложном рельефе располагаются с перепадом высот. Выделение просторной лестничной клетки дает ряд преимуществ, помогает организовать совместный отдых





117. Г. Кандарели. Хлеб наш насущный. Гобелен. 1977

жильцов, что соответствует традициям грузинского жилого дома.

Крупнопанельное домостроение — основа индустриального жилищного строительства. Прогрессивным явилось применение в крупнопанельных домах типовых блок-секций (1965, архитектор Д. Цабадзе). 12-этажные жилые крупнопанельные дома (точечные), выстроенные в Батуми, обладают рядом достоинств планировочного, экономического и художественного характера.

Массовое жилищное строительство — самая характерная черта данного этапа. Но кроме строительства крупных массивов, возводятся отдельные жилые дома, отличающиеся от многих сооружений предыдущего этапа строгостью и лаконичностью своего архитектурного решения. В жилом доме на набережной в Тбилиси (1964, архитекторы Ш. Кавлашвили, Г. Мелкадзе, Л. Харашвили) квартиры удобны и уютны. В архитектуре фасадов — простота форм, объемные элементы, цвет подчиняются единой задаче создания уравновешенной, собранной композиции, играющей значительную роль в ансамбле набережной. С учетом климатических условий и местных обычаев запроектирован

72-квартирный дом в районе Ваке в Тбилиси (1968, архитекторы О. Джакели, Д. Цхакая). Открытые дворики-террасы на два этажа создают уютные места для игр, дружеских встреч и т. п. Обращение к такому планировочному приему соответствует традициям архитектуры жилых домов, в которых огромное значение придавалось открытым балконам и террасам. Следует отметить жилой дом на улице Кекелидзе в Тбилиси (1968, архитекторы Р. Байрамашвили, Н. Шошитаишвили), где приставленные друг к другу в разных плоскостях башенные корпуса, связанные между собой балконами и общностью архитектурного решения фасадов с соответствующей сложному рельефу ступенчатостью создают весьма привлекательный участок жилой застройки.

Среди зданий общественного назначения выделяется Дворец спорта в Тбилиси (1961, архитекторы В. Алекси-Месхишвили, Ю. Касрадзе, инженер Д. Каджая), лаконичная архитектура которого привлекает удачным использованием простых форм, выявляющих конструктивные качества и художественные возможности материалов. Особого внимания заслуживает конструкция купола. Сборная железобетонная оболоч-





118. З. Церетели. Коралл. 1972—1973. Фрагмент оформления курорта Адлер

ка из отдельных смонтированных концентрическими кольцами плит перекрывает огромное пространство. При входе через фойе в зал художественное воздействие основывается на традиционном для всей грузинской архитектуры контрасте восприятия сравнительно небольшого здания с огромным пространством зала. В архитектурном решении Дворца спорта ощущается связь древних и современных традиций грузинского зодчества.

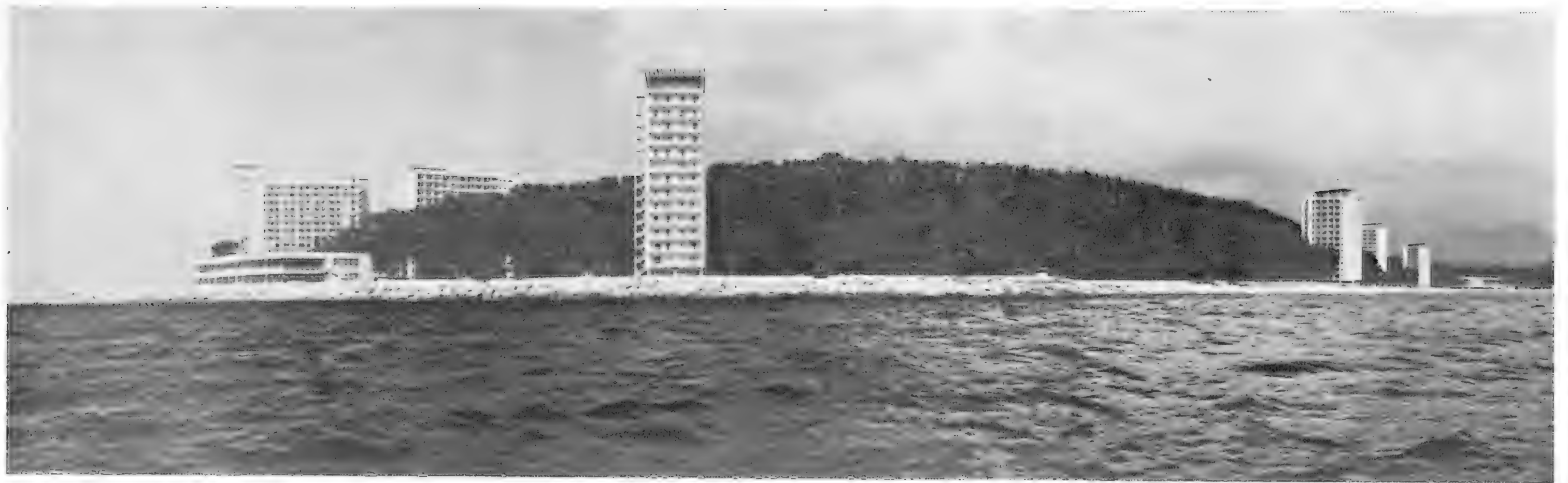
Развитие в архитектуре Грузии типового проектирования с особой остротой ставит вопрос о выявлении ее традиционных особенностей. В связи с этим усиливается тенденция к использованию декоративных мотивов и элементов. В архитектуре зданий (главным образом в интерьере) постепенно завоевывают место чеканка, мозаика, керамика, витражи и произведения других видов декоративно-прикладного искусства.

В этом смысле показательны интерьеры Дома бракосочетаний (1965, архитекторы Ш. Кавлашвили, Р. Кикнадзе) и Театра музыкальной комедии в Тбилиси (1966, архитекторы О. Литанишвили, Т. Мачарашвили), в которых умелое применение чеканки по металлу, скульптуры и декоративных украшений спо-

собствует образному раскрытию содержания и назначения этих сооружений.

Значительными произведениями грузинской архитектуры рассматриваемого периода являются комплекс Грузинского сельскохозяйственного института (1967, архитекторы В. Алекси-Месхишвили, Г. Габашвили) и гостиница «Иверия» в Тбилиси (1967, архитектор О. Каландаришвили, соавтор И. Цхомелидзе, илл. 120). Горизонтально решенный объем комплекса института свободно вырастает из пейзажа, не нарушая его пространственной целостности. Составные части комплекса, несмотря на ярко выраженную обособленность, образуют единый, удобно спланированный ансамбль. Вестибюль объединяет учебные корпуса с актовым залом и библиотекой. Наполненное воздухом и светом свободное пространство вестибюля с удачно найденным рисунком лестничного марша, виды на окружающую природу придают интерьеру особую привлекательность. Вертикаль гостиницы «Иверия» поставлена среди невысокой застройки, имеющей, несмотря на художественную пестроту зданий, свою масштабность, соответствующую высоте горы, габаритам проспекта и русла Куры. Именно эта масштаб-





119. М. Посохин, А. Мндоянц, В. Свирский, И. Попов, инженеры  
С. Школьников, В. Николаев, гл. художник З. Церетели  
Пицунда. Общий вид. 1962—1967

ность и создает единство застройки данного участка. Максимальный отход от застройки проспекта и отдаленность от горы позволили автору положить в основу композиции вертикальный объем. Одной стороной он возвышается на высоком откосе набережной Куры, другой — выходит к проспекту Руставели. В композиции интерьеров широкие остекленные проемы раскрывают панораму города. Где бы ни находился посетитель (в вестибюле, фойе, ресторане), он постоянно связан с пространством города. Художественную выразительность интерьеров усиливают настенная роспись, а также чеканка по металлу, витраж и другие произведения декоративно-прикладного искусства.

Стремление связать архитектуру зданий с внешней средой ощущается и в возвышающейся в центре города огромной остекленной ротонде Грузинской филармонии (1971, архитектор И. Чхенкели, *илл. 122*) с двумя залами — на 2300 и 750 мест. Строго и лаконично решенные интерьеры создают торжественно-приподнятое настроение. В разных плоскостях покрытые деревянными панелями стены и плафон придают интерьеру живописность. Общий характер единого по своей архитектуре зала контрастирует с центральным вестибюлем, белизной его гладких стен и плафоном из подрезанных металлических труб. Окружающие зал фойе — светлые, просторные, как бы объединяют внутреннее и наружное пространство в одно целое.

Хорошим примером связи с окружающим пейзажем является и небольшое здание шахматно-альпийского клуба (1972, архитекторы В. Алекси-Месхишвили, Г. Гудушаури), в котором помещения разного характера строго подчинены единому архитектурному образу. Здесь отдельные пространственные элементы составляют неотделимую часть общего архитектурного организма.

Среди общественных зданий, построенных в 60-е — 70-е годы в Тбилиси, выделяются Институт рукописей в городке Академии наук (архитекторы Г. Лежава, В. Цухишвили), телецентр (архитектор А. Курдиани), корпус физико-математического факультета Тбилисского университета (архитекторы М. Шавишвили, Ш. Качкашвили, С. Бежанов, М. Шубладзе, инженер М. Ломидзе), административные здания на вок-

зальной площади (архитектор Г. Мелкадзе) и на площади Ленина (архитекторы Е. Кварцхава, Г. Мелкадзе), гостиница «Аджария» (архитектор М. Мелия, инженеры Д. Каджая, Т. Чанчaleyшвили), Грузинский зооветеринарный институт (архитекторы Б. Баркая, О. Тухарели, соавтор В. Василидзе) и другие.

Выстроенный в начале проспекта Руставели комплекс общественных зданий, включающий универмаг, Театр имени А. С. Грибоедова и станцию метрополитена «Площадь Ленина» (1975, архитекторы Р. Байрамашвили, Д. Морбедадзе, Л. Медзмаришвили, Д. Гордезиани), объединяет в единое архитектурное целое разные по своему назначению компоненты. Центральный объем универмага выделяется контрастом архитектурных форм. Пропилеи этой части здания связывают проспект с внутренним двором, за которым расположен театр.

В архитектуре 70-х годов важное место занимает реконструкция двух объектов столицы республики — Тбилисского академического театра оперы и балета имени З. П. Палиашвили и стадиона «Динамо» имени В. И. Ленина (*илл. 121*). Несмотря на то что театр оперы и балета подвергся в 1977 году коренной реконструкции (архитекторы Л. Медзмаришвили, М. Чачанидзе), архитектура его сохранила художественный облик здания, построенного в конце прошлого столетия. Однако техническая и технологическая модернизация театра, естественно, вызвала радикальную перестройку зрительного зала, кулуаров и сценического комплекса. Светлый зрительный зал с огромной хрустальной люстрой, придающей интерьеру особую торжественность (художник Н. Эргемлидзе), создает оптимальные условия для восприятия спектаклей.

Покоящаяся на 58 железобетонных пилонах конструктивная система соответствует функциональной целесообразности архитектурного решения реконструкции стадиона «Динамо» в Тбилиси (1977, архитекторы А. и Г. Курдиани, инженер Ш. Газашвили). Огромная чаша стадиона с укрупненными формами и четким ритмом железобетонных опор издали привлекает внимание зрителей. Строгие формы расширяющихся кверху пилонов, пространственные проемы и строгие горизонталы ярусов создают уравновешенную





120. О. Каландаришвили, И. Цхомелидзе. Гостиница «Иверия» в Тбилиси. 1967





121. А. и Г. Курдиани, инженер Ш. Газашвили. Стадион «Динамо» имени В. И. Ленина в Тбилиси. 1977

композицию. В интерьере стадиона решающую роль играет козырек — навес над огромной площадью амфитеатра. Защищая трибуны от солнца и дождя, козырек придает уют огромному стадиону. Появление нового масштаба стадиона в старой застройке левобережного города выявляет возможности будущей структуры этого значительного района Тбилиси.

Интересна архитектура станций метрополитена. Объемы наземных павильонов соответствуют масштабности городской застройки. Если в наземных станциях архитекторы более свободны в решении интерьера, то в подземных они подчиняются функциональному назначению зала. Для создания выразительных интерьеров используются самые различные средства. Существенную роль играют синтез искусств, подбор облицовочных материалов для решения определенных цветовых задач.

В архитектуре 60-х — 70-х годов явно усиливаются тенденции к выражению местных особенностей. Проблема освоения традиций приобретает новый смысл и подразумевает не только использование отдельных традиционных мотивов, но и создание общего архитектурного образа. Эта тенденция особенно проявляется в интерьерах, где простые лаконичные формы современной архитектуры органично включают декоративно решенные произведения изобразительного и прикладного искусства. Синтез искусств стал неотъемлемой частью архитектуры.

В связи с широко развернувшимся градостроительством, возведением общественных зданий, целых архитектурных комплексов на первый план выдвигаются монументальные виды искусства, в частности живопись. По-новому и более широко ставятся проблемы синтеза. Усилия грузинских зодчих и художников сосредоточиваются на проблеме активной взаимосвязи, взаимодействия и взаимообогащения типизированных форм современной архитектуры и элементов национальной культуры, получающих в новых условиях но-

вую жизнь и новое звучание. Стилизованные в национально-традиционном духе изобразительные мотивы мозаик, барельефов, чеканных вставок, украшающих стены зданий, декоративные стенки, фонтаны и водоемы, играя важную роль в сложении архитектурно-художественного облика городского ансамбля, улицы, отдельного сооружения, дают ощущение связи сегодняшнего дня с национальной традицией.

Один из первых и удачных примеров синтеза архитектуры и изобразительных искусств — здание гостиницы «Иверия», типизированный архитектурный облик которого как бы одухотворен его декоративным убранством, выполненным в едином национально-традиционном стиле. Еще более значительные результаты дал этот синтез в архитектурно-художественном комплексе курорта Пицунда. Лежащая в основе замысла ансамбля мысль о единстве древней земли, где, по преданию, античные мореплаватели нашли золотое руно, и раскинувшегося на ней молодого современного города придала ансамблю особое своеобразие благодаря сочетанию современных архитектурных форм с национально-традиционным декоративным убранством. Образы древней легенды, переплетаясь с фольклорными мотивами моря, морской флоры и фауны, пронизывают все изобразительные компоненты ансамбля, делают его целостным и единым. Сливаясь с природным ландшафтом — с древней реликтовой рощей и морской стихией, они создают ту духовную эмоциональную среду, которая придает особый смысл и значительность архитектуре и протекающей здесь повседневной жизни людей. К удачным примерам синтеза можно отнести и архитектурно-художественный комплекс грузинской ВДНХ, а также ряд станций тбилисского метрополитена («Площадь Руставели», «Самгори» и др.), некоторые рестораны и кафе.

В грузинской монументальной живописи, ранее представленной главным образом росписями (в основном росписями плафонов), почти единственным автором которых был Р. Стура (роспись плафона «Добро побеждает зло» во Дворце культуры шахтеров в Ткибули, 1967, и др.), широкое распространение получают смальтовые и керамические панно, витражи, определяющие ее жанровое и стилистическое многообразие. Последнему во многом способствует и то, что в монументальное искусство приходят мастера из смежных областей, обогащающие его сделанными там открытиями и находками.

Так, на рубеже 50-х — 60-х годов в монументальную живопись пришел одаренный график и театральный художник Э. Бердзенишвили. Его роспись «Абессалом и Этери» (1960, Дом-музей З. П. Палиашвили), а также врезанные рельефы на декоративных стенках летнего кинотеатра в Пицунде, овеянные эпическим песенным духом, выдают в нем художника театра и графика, автора красочных иллюстраций к детским книгам.

В сфере графики, станковой и театрально-декорационной живописи начал свой творческий путь один из наиболее интересных грузинских монументалистов Н. Игнатов. Именно в театре сложились те пластические принципы, которые были развиты и обогащены художником в его монументальных росписях. Так, в решении росписи «Песнь о Грузии» (1967, ресторан курзала в Пицунде) он шел непосредственно от зана-





122. И. Чхенкели. Здание Грузинской филармонии. 1971. Тбилиси

веса, созданного им к спектаклю «Мудрость вымысла» по книге Сулхан Саба Орбелиани (1965). Роспись, подобно гигантскому ковру снизу доверху покрывающая стену, воспринимается как величественный фрагмент пантеистической картины мира, простирающийся за пределы интерьера, где все едино — земля и горы, как бы прорастающие из них крепости, храмы и целые города, фигурки людей и животных, нависшие над ними лубочные облачка. Философичность замысла, раскрываемая в росписи через наивную повествовательность, метафоричность многих образов, своеобразная ковровость композиции придают ей традиционный и в то же время оригинальный современный характер. Роспись «Посвящение Пиросмани» (1974, банкетный зал ресторана на Мтацминде, *илл. 124*), сохраняя эпический строй ранней работы, как бы одухотворена «присутствием» самого Пиросмани, очарованием и волшебством его творчества. Сутокую фигурку художника, стоящего у мольберта, Игнатов помещает в центре увиденного откуда-то сверху «кишащего муравейника» старого Тифлиса, переполненного характерными для него персонажами и жанровыми сценками. И здесь он на редкость щедрый и неутомимый рассказчик, соединяющий реальность и вымысел, достоверность бытовой детали с поэтическим иносказанием и условной метафоричностью. Сценки старотифлисского быта как бы теряют у Игнатова повседневные реальные связи. Благодаря нескольким перспективам, раз-

ным планам и масштабам они словно наплывают, на-слаиваются друг на друга, выступая в новых ассоциативных связях и обретая новый, иносказательный смысл. Иногда эти сценки подаются как театрализованные действия, специально обращенные к зрителю и требующие от него ответной реакции. Все это порождает ощущение и реальности и интригующей загадочности старого города — города великой любви и трагедии Пиросмани. Сияние глубоких чистых тонов росписи сочетается с графически четкой прорисовкой контуров предметно и объемно данных изображений, что обуславливает ее цветовое и силуэтное богатство и декоративность. Обращенная через стеклянную стену на балкон ресторана, а оттуда на раскинувшуюся внизу панораму современного Тбилиси, роспись как бы связывает день нынешний и день минувший этого города. Свойственное этим и другим росписям Игнатова («Берикаоба», 1976, Дом кино в Тбилиси и др.), зрелищное, игровое начало привнесено в них театральным видением художника. Но монументальный опыт, в свою очередь, обогащает творчество Игнатова и как театрального живописца и как графика.

Поэтичны, изящны, праздничны по настроению росписи З. Нижарадзе, украшающие вестибюль Театра юного зрителя (1971) и кафе «Хачапурная» в Тбилиси. Интересным было первое выступление в монументальном искусстве уже упоминавшейся Б. Бердзенишвили, живописца и графика, сумевшей наполнить





123. З. Церетели. Декоративная мозаика на здании Дворца профсоюзов (архитектор Г. Метонидзе). 1970. Тбилиси

свою роспись на темы крестьянской жизни (1967, гостиница «Иверия») особой внутренней значительностью.

В конце 60-х годов в монументальной живописи интересно дебютировал график Р. Тархан-Моурави, известный ранее как автор иллюстративных серий, а также станковых циклов линогравюр и рисунков, посвященных грузинским народным танцам, песням, играм. Предпринятые в упомянутых рисунках поиски пластической выразительности формы были развиты художником в насыщенной народно-языческим духом росписи «Праздник лозы» (1968), исполненной для интерьера Дегустационного зала в Кварели, а позже, уже в 70-е годы — в крупномасштабных композициях, предназначенных для мемориала грузинских исторических деятелей в Астрахани.

Традиции смальтовой мозаики были выведены из забвения и по-новому осмыслены энтузиазмом и силами по существу одного художника, живописца по образованию, З. Церетели. Получив профессиональные навыки у московских мозаичистов, он впервые и ус-

пешно применил их в работе над художественным оформлением Пицунды. Основываясь на исконных качествах мозаики, Церетели раскрывает в ней новые смысловые и эстетические возможности, ищет новые технологические приемы и способы применения. Традиционная смальта обретает под рукой художника особую нарядность и декоративность, покрытые ею не только плоскости, но и круглые объемные формы вносят в окружающую среду атмосферу праздничности. Переполняющие их языческие фольклорные мотивы, мотивы флоры и фауны, элементы, почерпнутые из народного искусства, даются художником в своеобразных, порой неожиданных сочетаниях, складываются в оригинальные декоративные композиции, органически входящие в интерьеры и экстерьеры современных зданий, в пространственную и природную среду. Его мозаичные панно и декоративные стенки стали неотъемлемой частью оформления пансионата в Пицунде.

В мозаике бассейна (1969) мемориального архитектурно-художественного комплекса в Ульяновске Це-





124. Н. Игнатов. Посвящение Пиросмани. Роспись банкетного зала ресторана на Мтацминде. 1974. Тбилиси

ретели дал красочную картину морского дна. Очень органично и по-современному воспринимаются его мозаики на наружных стенах верхнего, завершающего объема Дворца профсоюзов в Тбилиси (1970, *илл. 123*). Актуальную и философскую по характеру тему мозаик «Человек, труд — смысл и красота бытия» художник раскрывает в мотивах языческой Грузии, как бы подчеркивающих древность самого понятия «труд». Представляющие собой яркие, красочные ковровые композиции мозаики несут здесь и градостроительную функцию — хорошо видимые с далеких расстояний, они акцентируют внимание на дворце, выделяя его из среды расположенных окрест типовых зданий. Поиски новых форм и приемов создания мозаики, новых мест ее приложения, повышения ее роли в организации жизненной среды человека Церетели ярко продемонстрировал в художественном оформлении курорта Адлер (1972—1973), за что был удостоен Ленинской премии. Учитывая особенности сурового, пустынного ландшафта Адлера, он пытался «подправить» приро-

ду, насытить рукотворными формами и цветом этот обделенный ею уголок земли. Выложенная темно-красной мозаикой скульптурная композиция «Коралл» (*илл. 118*), которая и цветом и своими свободно изгибающимися в пространстве формами напоминает коралловый риф, и другие композиции, сложенные из прямоугольных или круглых объемов, создают звучные живописные аккорды, оживляющие пейзаж. Особой щедростью отличается оформление так называемой детской зоны. «Ползущие» по берегу плескательного бассейна и игровым площадкам гигантские черепахи, рыбы и морские животные, а также стены-лабиринты, выложенные яркой смальтой, переливаются и сверкают, создавая и реальную и сказочную среду, окружающую детей. Опыт покрытия смальтой объемных поверхностей, расширивший возможности мозаики, Церетели своеобразно использовал и в украшении нового автовокзала в Тбилиси (1972). В оформлении интерьеров советских посольств в Бразилии, Японии, Португалии, а также гостиницы «Интурист»





125. С. Габелия. Абхазская деревня. 1970

в Ялте Церетели применил не только мозаику, но главным образом гравировку по металлу, живопись по дереву, витражи и гобелены, демонстрируя виртуозное владение и этими техниками.

Новый для Грузии вид мозаики — мозаику керамическую представляет творчество Л. Шенгелия, графика по образованию. Наделенный философичностью мышления, изучающий фольклор разных народов, историю их языка и культуры, он остается таким и в своих монументальных мозаиках, всегда углубленных и символических по содержанию. Особенно интересна в этом отношении монументальная мозаика, украшающая интерьер главного вестибюля административного здания комплекса пещер в Новом Афоне (1975). Многозначительно и величаво переплетающиеся в ней мотивы абхазского эпоса и фольклора образуют сложную символическую композицию, выражающую широкий круг народных представлений — о вселенной, свободе, правде, добре и зле. Занимающая всю стену вестибюля мозаика эмоционально подготавливает зрителя к спуску в пещеры. Темы эпоса (здесь это осетинский нартский эпос) лежат в основе и следующей работы Шенгелия — мозаики интерьера ресторана в Орджоникидзе (1976), решенной также в символическом плане. Мозаики Шенгелия изысканны по ритмам, по тонкому сочетанию мягких «керамических» тонов, изредка оживленных более звучными цветовыми акцентами. Они набираются художником сколотой плиткой (приемом, им самим разработанным), что позволяет создавать при сохранении плоскости архитектур-

ной основы иллюзию глубины, пространственности изображения.

С начала 60-х годов все более прочное место в архитектуре занимает витраж, не имеющий в Грузии своих традиций. Его первый и сейчас ведущий мастер В. Кокиашвили активно вводит в эту область новые современные материалы (металл, пасты, пластмассы и др.), разрабатывает новые техники, обогащающие его традиционные формы. Строгие по цвету витражи художника, варьирующие в современном духе элементы грузинских народных ковров, органически «живут» в интерьерах гостиницы «Иверия» и Дома композитора в Сухуми (1969). Тонко гармонирует с природной средой составленная из металлических форм со вставками из цветного хрусталя композиция «Подводный мир» на фасаде летнего кинотеатра в Пицунде (1968). В отличие от колористической строгости упомянутых работ монументальный витраж «Берикаоба» (1976), занимающий всю лицевую стену вновь отстроенной нижней станции тбилисского фуникулера, сияет яркими красками, выражающими апофеоз народного карнавального веселья.

## ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК И ОБЛАСТЕЙ

Исторически сложившиеся общественно-политические и культурные связи Грузии и входящих в ее состав Абхазской АССР, Аджарской АССР и Юго-Осетинской автономной области способствовали развитию в искусстве этого региона общих черт и тенденций его близости грузинскому искусству. Этому содействует учеба многих абхазских, аджарских и юго-осетинских художников в Тбилисской академии художеств, их активное участие в художественной жизни Тбилиси, их творческие контакты с грузинскими мастерами, также вносящими свой вклад в культурное развитие названных республик и области (художественное оформление грузинскими мастерами вместе с местными курорта Пицунды и других архитектурных комплексов и сооружений).

В 60-е — 70-е годы искусство Абхазии, Аджарии и Южной Осетии быстро развивается. Коллективы художников, сложившиеся там в прошлые годы, пополняются молодыми национальными творческими силами, главным образом выпускниками Тбилисской академии художеств и других учебных заведений страны. Творчество молодых, активно работающих во всех сферах искусства, значительно расширило его жанровый тематический диапазон, наполнило новыми интересными исканиями. Главное место в искусстве этого региона по-прежнему занимает живопись, тяготеющая в 60-е годы к обобщающим, монументальным решениям. Значительное развитие получают графика и монументальная скульптура, появляются новые виды прикладного искусства. Успехи делает архитектура. При общности процессов, протекающих в искусстве Абхазии, Аджарии и Юго-Осетии, каждый из них сохраняет своеобразие, отвечающее специфике жизни народа, его национальным традициям.



В живописи Абхазии важное место занимает тематическая картина, в работе над которой художники обращаются к историческому прошлому своего края, грозным дням Великой Отечественной войны, современной жизни республики, ее трудовым будням. Отметим работы Н. Табукашвили («Праздник Победы в горах» и др.) и Ч. Кукуладзе, посвятившего серию полотен («Партизаны», «Вместе шагали» и др.) героическому подвигу народа, отстоявшего независимость своей Родины. Историко-революционная, патриотическая тема привлекает Х. Авидзба («Н. А. Лакоба среди кияразовцев», 1972), С. Габелия («Проводы на фронт», 1974), художника, тяготеющего к эпическим, монументальным решениям. Интересно раскрывается в творчестве последних и современная жизнь Абхазии. Написанные в мягкой приглушенной гамме картины «Свадьба» (1972) Х. Авидзба и «Абхазская деревня» (1970, *илл. 125*) С. Габелия отмечены декоративностью, свойственной многим живописцам республики. Это видим и в полотнах А. Пангани, отражающих события исторического прошлого и современного быта Сванетии, И. Цомая («Возвращение с путины», 1972), а также в работах Р. Апакидзе, В. Гагулия, А. Крайнюкова, В. Цвижба, Г. Цивцивадзе, В. Щеглова и других.

Неповторимая красота природы Абхазии вдохновляет художников на создание произведений пейзажного жанра. С неослабеваемой творческой энергией до последних дней своей жизни писали величественные горы В. Контарев («Санчарский перевал», 1963, и др.), И. Цомая («Гора Ашхашдза», 1967, и др.), В. Щеглов («Пицундская роща», 1965, и др.), В. Европина («Утро в горах», 1968); в широкой и свободной манере написаны насыщенные солнцем и воздухом лирические пейзажи Н. Табукашвили («Ущелье р. Гумисты», 1966); красочны пейзажи И. Шенгелая («Ветреный день», 1963, и др.); с настроением исполнены акварелью небольшие пейзажи В. Мирзаханова. Интересным мастером пейзажа показала себя О. Брендель, достигшая в своих полотнах («На рейде» и др.) большого разнообразия, особенно в передаче моря. Различные уголки природы Абхазии запечатлели Ш. Бокучава, И. Жулинский, Г. Зедгинидзе, А. Крайнюков, М. Кузнецова, В. Мхонджия, Н. Халваш, В. Щеглова и другие. Эти же художники уделяют большое внимание натюрморту, в котором обычно изображаются предметы местного быта и обильные, многокрасочные дары природы Абхазии.

Большое место в искусстве Абхазии принадлежит портрету. Художники создают образы деятелей революции, героев войны и труда, своих современников. При этом стремятся не только передать внешнее сходство, но и раскрыть внутренний мир, психологию портретируемого. Это видим на портретах, исполненных Б. Бобырем, А. Крайнюковым, Х. Авидзба, Ч. Кукуладзе, В. Аркания, Г. Гергая и другими. Островыразительны акварельные портреты В. Бубновой.

Портрет находит место и в скульптуре. Глубиной психологического раскрытия модели особенно выделяется портрет этнографа Ц. Н. Бжания (1968), исполненный скульптором В. Иванба. Ясности, пластической цельности характеристик достигает в своих произведениях (портреты Г. Гулия, Ф. Искандера и др.) М. Эшба. Портреты соотечественников создают



126. А. Бакуридзе. В дозоре. 1977

Ю. Чкадуа (портрет актера Л. Касландзия), Л. Тания (портрет Н. А. Лакоба), Г. Парцвания (портрет актера Н. Камкия), Г. Рухадзе (портрет Д. И. Гулия для памятника в Сухуми) и другие. Многие из скульпторов работают в монументальной пластике. Чертами символики отмечен образ народного поэта Абхазии Д. И. Гулия, исполненный В. Иванба для памятника в Тбилиси. Он же исполнил монументальные фигуры персонажей из мифа об аргонавтах для курорта Пицунды и (в соавторстве с Б. Гогоберидзе) величественное изваяние воина для памятника павшим в Великой Отечественной войне (1973, Сухуми). Выразительна аллегорическая фигура «Скорбь» Ю. Чкадуа. М. Эшба принадлежит мемориал в Гудауте и памятник на месте выгрузки оружия в 1905 году на морском берегу в с. Бомборы. Создаются произведения станковой композиционной скульптуры. Это экспрессивные «Скачки» М. Киквадзе, «Плодородие» Г. Лакоба, работы В. Кавиладзе, В. Джения и других.

Для графики рассматриваемого периода характерно появление тематических серий, посвященных трудовым будням республики. Лаконичностью, монументальностью отличаются циклы линогравюр «Советская Абхазия» Т. Ампара (1975), офортов — «Индустриальный Ткварчели» З. Джинджолия (1973), «Индустриальные пейзажи» Р. Хочава (1974). Усиливается интерес художников к иллюстрированию произведений литературы, особенно национальной. В. Гамгия создает линогравюры для книги Д. И. Гулия «Партия», Ч. Кукуладзе — рисунки для поэмы Б. В. Шинкуба «Песня о скале». В области графики работают также В. Бернадин, Г. Гергая, В. Делба, А. Дзидзария, В. Месхи, О. Месхи, З. Мукба; некоторые из них работают и в области монументально-декоративной живописи. Следует отметить иллюстрации к абхазским сказкам и нартскому эпосу, исполненные В. Ершовой, В. Орелкиным, Л. Шервашидзе, Н. Мастицкой. Последняя создала также большое количество интересных экслибрисов.

Плакат этого периода представлен выразительными и лаконичными листами Р. Табукашвили, политическая сатира — рисунками И. Кузнецова.





127. Г. Мегрелидзе. Студенты на чайной плантации. 1976

Развитие театрально-декорационного искусства в Абхазии связано главным образом с постановками Сухумского драматического театра имени С. Я. Чанба. Среди произведений сценографии лаконизмом, обобщенностью, монументальностью выделяются работы Е. Котлярова к «Дон Карлосу» Ф. Шиллера, Т. Жвания «Пока арба не перевернется» О. Иоселиани, а также Г. Мартиросян, В. Меликишвили.

В области прикладного искусства отметим работы как мастеров старшего поколения — Н. Мастицкой (резьба по камню и самшиту), К. Никогосян (декоративная роспись по ткани), Л. Сизовой (роспись на фарфоре), так и молодых художников. В творчестве последних получает развитие искусство гобелена (Р. Табукашвили, З. Каджая, Р. Кация, В. Шенгелая), керамика (Р. Акиртава, А. Донченко, В. Лакербая, В. Хурхумал, Вяч. Хурхумал), резьба по дереву (К. Ахба), чеканка и мозаика (В. Багателия, В. Денисов, Г. Корсантия, В. Щеглов). Создавая современные по стилю произведения, художники в то же время стремятся выражать национальную специфику, творчески перерабатывая традиции народного искусства.

В 60-х — 70-х годах ведется большое строительство жилых, промышленных, курортных и других зданий, расширяется и сельское строительство. Из объектов, построенных за этот период, наиболее значительные в Сухуми — Грузинский субтропический институт (1969, архитекторы Т. Кипшидзе, О. Пайчадзе, К. Цулая); дом отдыха Министерства обороны СССР (1976, архитекторы Я. Кахиани, С. Цинцабадзе); в Гагре — санатории «Россия» (1969, архитекторы Н. Белоусова, Т. Виноградова, Ю. Шварцбрейм), «Колхети» (1970, архитектор Г. Джапаридзе), пансионат «Мзиури» (1976, архитекторы Р. Кикнадзе, М. Мгалоблишвили, Г. Метревели, Т. и Ш. Чачанидзе, художники Н. Игнатов, З. Церетели); в Пицунде — дом отдыха издательства «Правда» (1975, архитекторы Д. Цхакая, О. Джакели), пансионат Союза журналистов и кинематографистов (1974, архитекторы Ш. Давиташвили, Г. Джабуа) и другие. Был выстроен крупный курортный комплекс в Пицунде; для туристических целей

была благоустроена карстовая пещера в Новом Афоне. С 1946 года работает Абхазское отделение Союза архитекторов Грузии. Существует несколько проектных организаций.

По линии градостроительства в Сухуми в рассматриваемый период полностью завершена застройка микрорайона № 1, так называемого Лечкопского плато (архитекторы Ш. Ломтадзе, Д. Жвания, Г. Гвадуа, Д. Берулава), проведена застройка жилого квартала по Афонскому шоссе (архитектор Т. Тавадзе).

Для живописи Аджарии характерен интерес к сюжетно-тематическим картинам, изображающим массовые сцены и проникнутым героико-романтическим настроением (илл. 126, 127). Ее развитию в 60-е — 70-е годы способствует активная творческая деятельность Ш. Холуашвили, Н. Яковенко, Т. Джалагания и других художников, посвящающих свои полотна историко-революционному прошлому и современной жизни республики. Ранние работы Холуашвили («Митинг в Аджарии в 1921» и др.) при порой условной ритмичности композиции сохраняют своеобразие национального типажа, характерность деталей. Динамичная, построенная на напряженных цветовых соотношениях картина «Танец Лазури» (1972) и другие полотна 70-х годов свидетельствуют о поисках художником новых средств образной выразительности, стремлении к декоративности. Эти черты проявляются и в картинах «Рыбаки» Н. Яковенко, «Сейнеры коммунистического труда» Т. Джалагания, «Отдых в поле» Г. Тугуши и других художников, тяготеющих к широкому поэтическим обобщениям, к декоративности. В рассматриваемые годы многофигурные композиции на историко-революционную тему создает и зареко-



128. Л. Касоев. Приготовление к свадьбе. 1977



мендовавший себя как интересный пейзажист Ш. Замтарадзе («Заря» и др.).

Видное место занимает в аджарском искусстве пейзажный жанр. В пейзажах представлены картины новой жизни, строительства, живописные уголки природы. Постоянно обращаются к этому жанру живописцы и графики Х. Инаишвили, С. Артмеладзе, Д. Имнаишвили и другие. Проникнуты теплым чувством пейзажи Ш. Замтарадзе, изображающие имеретинскую деревню или виды строящегося Батуми («Первый 8-этажный дом в Батуми», «Холодный вечер в Батуми»). В строгой изысканной гамме пишет Х. Инаишвили, запечатляющий лирические уголки старого города («Старый двор» и др.). Морские дали, корабли в порту привлекают Н. Яковенко. В натюрмортах проявляется интерес к композициям, скомпонованным из колоритных предметов обихода, плодов. Таковы натюрморты Х. Инаишвили, Ш. Замтарадзе. Экзотические цветы изображает в своих акварелях О. Чачуа-Селезнева.

Заметны достижения живописцев и графиков в портретном жанре. Появляется разнообразие в трактовке образа: от камерности до глубоких обобщений. Репрезентативный, парадный характер носят портреты великих грузинских поэтов Ш. Руставели и Н. Бараташвили, выполненные Ш. Холуашвили; подкупает искренностью и лиризмом «Портрет жены с ребенком» Н. Яковенко; «Дегустатор» В. Сеидишвили написан в несколько условной декоративной манере с акцентировкой национальных черт и атрибутов народного быта.

Обширную галерею графических портретов революционеров, общественных деятелей, мастеров искусства и культуры создали художники старшего поколения Г. Сеченьян и О. Чачуа-Селезнева. Для их работ характерна высокая техника исполнения, портретная достоверность и внутренняя глубина. Интересно дебютировала в начале 70-х годов художница Н. Нижарадзе своими поэтическими по настроению графическими листами «Белый рояль», «Двор» и другими.

В последнее десятилетие в Аджарии создан ряд запоминающихся политических плакатов. Поиски выразительной, острой формы отражены в плакате Р. Чхиквишвили «Бухенвальд не должен повториться»; монументален, экспрессивен плакат Ш. Квернадзе «Победа»; борьбе с фашизмом посвящают свои работы Г. Сеченьян, О. Трофимов и другие.

Достижения аджарской скульптуры в основном связаны с портретом. Интересно выступает в этом жанре М. Болквадзе, стремящийся в портретах Героя Советского Союза И. Джинчарадзе, аджарца и других к обобщениям, к пластической цельности форм. Этими чертами отмечены и его монументальные работы — памятник Невозвратившимся и монумент В. И. Ленину в Кобулеті. К портрету обращаются также Т. Чантурия (портрет полковника А. Баджелидзе) и Г. Халатов (портрет К. Маркса). Систематически работают в портретном жанре молодые скульпторы В. Инаишвили, О. Дарчия. На выставках 70-х годов начали появляться произведения станковой композиционной пластики: «Защитники Кавказа» В. Чизменджян, «Победа» В. Инаишвили, рельеф «Атака» М. Болквадзе, Э. Гургенидзе и О. Дарчия, отмеченные чертами монументальности.



129. П. Гучмазов. Мать семерых погибших. Из серии «Осетия». 1975

В театрально-декорационном искусстве на протяжении многих лет работают А. Филиппов, оформивший спектакли по пьесам Мольера («Врач поневоле»), Дж. Пристли («Сокровище») и по произведениям грузинских советских драматургов, Д. Имнаишвили — автор эскизов декораций к пьесам В. Дараселия «Киквидзе», П. Лория «Заря в ущелье». В середине 70-х годов в театральной живописи начала работать К. Холуашвили.

Интенсивно развивается прикладное искусство. Возрождаются традиции керамики, чеканки, ткачества. Керамические и чеканные панно украшают интерьеры и фасады архитектурных сооружений. В лучших чеканных работах З. Цуладзе, В. Бжалава, А. Гагнидзе, Д. Цинцадзе и других мастеров национальные традиции получают современное звучание.

При создании керамических произведений художница О. Чачуа-Селезнева, работающая также в области живописи и графики, обычно использует фаянс и фарфор с цветной глазурью (декоративное блюдо, 1973).



Гобелены М. Халваши и В. Бжалава, посвященные труду в деревне, при декоративности цветового решения несут в себе черты станкового произведения.

В 60-х годах в Аджарии строится много жилых, общественных и административных зданий, ведется индустриальное строительство. Основная часть жилых домов возводится по типовым проектам, общественные — по индивидуальным. Так, в 1963 году по проекту архитектора Н. Абашидзе в Батуми построен кинотеатр «Тбилиси», в 1965 году — универмаг (архитектор Г. Поцхишвили). В 70-х годах сооружены здания областного комитета партии (архитектор Т. Эристави), художественного училища (архитектор Д. Замтарадзе), детской спортивной школы (архитектор Ю. Маминашвили) и другие.

С середины 70-х годов большое внимание уделяется художественно-декоративному оформлению городской среды. Мозаичным панно (художники Н. Яковенко, Х. Инашвили) оформлен фасад кинотеатра «Тбилиси»; территория, прилегающая к построенному в 1973 году зданию Батумского дельфинария (архитекторы Н. Абашидзе, Д. Замтарадзе), благоустроена, украшена мозаичными панно (Ш. Холуашвили) и чеканными изображениями обитателей моря (В. Бжалава, З. Цуладзе). Благоустраивается и приморский бульвар, где в 1974 году был создан цветомузыкальный фонтан (автор Г. Еркомаишвили).

Содержанием юго-осетинской живописи является изображение народной жизни. В творчестве художников 60-х — 70-х годов появляется тенденция к обобщению, их палитра становится более свежей и яркой (илл. 128). Усиливается общественное звучание произведений. Эти черты проявляются в работах «У нового порога», «На родных высотах» (1962), написанных в творческом содружестве Б. Санакоевым и Г. Котаевым, где национально-традиционные черты жизни (домашняя утварь, силуэты горных жилищ) сопоставлены с новым (автомобиль и т. п.). Стремление к созданию произведений большого общественного значения, прославляющих труд, видно в полотнах Х. Гассиева «На прополку», «Пастухи», Б. Санакоева «Ровесники целины», «Перед выходом». В трехфигурных композициях Санакоева герои даны крупным планом, максимально приближены к зрителю. Образ трактуется обобщенно. Иные задачи решает при изображении человека Г. Котаев. Он ищет портретное сходство, выявляет внутренний мир, настроение модели. Особенно это чувствуется в портретах профессора В. И. Абаева, хирурга И. С. Пухаева. Документальный характер, тщательная передача деталей — отличительные черты портретов работы Н. Кабисова. В технике мозаики проявил себя М. Кокоев, ученик А. Дейнеки. В 60-х годах им исполнены «Портрет И. В. Мичурина», «Девушка с виноградом».

Поиски выразительных пластических средств, особенно характерные для творчества молодых художников, влившись в юго-осетинскую живопись в 70-х годах, способствовали нарастанию в ней декоративного начала. Об этом свидетельствуют острохарактерный «Портрет художника В. Г. Цховребова» и несколько условные натюрморты Х. Гассиева, «Девушка» Б. Санакоева, «В ауле» У. Джиошвили.

Многообразнее становятся интересы художников, работающих в области пейзажной живописи, обогащаются средства их эмоционального и пластического выражения. Лейтмотивом пейзажей Г. Догузова являются преобразенные трудом человека уголки родной земли («Старый мост», «Химический завод», «Городской пейзаж»).

В эпических по решению пейзажах С. Минасова, построенных на ритмическом соотношении объемов, цветовых пятен («В горах Осетии», «Сумерки на озере Кель»), природа предстает во всем своем величии и незыблемости. Мажорны по настроению, наполнены солнечным светом этюды Д. Бестаева.

В театральной живописи работает Р. Чочиев (эскизы декораций, костюмов к спектаклям «Земные боги» В. Гагловой, «Антигона» Ж. Ануйя в Цхинвальском драматическом театре имени К. Хетагурова и др.).

Графики создают станковые произведения и книжные иллюстрации. Акварельные листы А. Санжеровской («Осетинская мадонна», «Сальвадор Альенде», 1973) привлекают прозрачностью, сдержанной цветовой гаммой. Сопоставление затемненного первого плана и залитого светом второго придает глубину акварели М. Шавлохова («Таллин»), интересны его линогравюры («Гимн солнцу» и др.).

В технике линогравюры успешно работает А. Ванеев — портреты В. И. Ленина, К. Маркса, Ш. Валиева, а также графическая серия «Башни горят» (1972). Линогравюра привлекает В. Цховребова (серия «От поколения к поколению», 1973), обращающегося к сангине, углю и другим техникам («Портрет девушки», «Мужской портрет»), и П. Гучмазова (серия «Осетия», 1975, илл. 129).

Интерес к жизни осетинской деревни проявляется в жанровых композициях Х. Кокоева «Совет старейших», «Молотьба». Художник уделяет большое внимание изображению национальной одежды, предметов быта. Выразительны иллюстрации В. Санакоева к поэме К. Хетагурова «Мать сирот» (гуашь).

Скульптура Юго-Осетинской автономной области находится в процессе становления. Она представлена в основном тремя мастерами: В. Келехсаевым («Виноградарь» и др.), В. Кокоевым («Портрет Т. Парастаева» и др.) и А. Плиевым («Конная статуя дважды Героя Советского Союза И. Плиева»). В 1969 году в Цхинвали был сооружен монумент Павшим героям (авторы Г. Мамитов, Х. Зассеев, В. Цховребов). Декоративная стена с Вечным огнем и зеркалом воды перед ней фланкирована бюстами героев войны, выполненными В. Кокоевым.

В декоративно-прикладном искусстве получила новое современное звучание традиционная для осетин резьба по дереву. Деревянный пивной сервиз М. Губаева украшен орнаментом и металлом. Этот же художник создал инкрустацией по дереву портрет В. И. Ленина. Керамические произведения, сочетающие традиционные элементы с современной формой, исполняют Г. Мамитов и Х. Зассеев.

В Юго-Осетинской автономной области широко развернуто жилищное строительство в административном центре — городе Цхинвали и в колхозных селах. В Цхинвали построены новые торговые и общественные сооружения. Строительство ведется по типовым проектам.



# ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В 60-е — 70-е годы, когда армянский народ вместе со всем советским народом решает новые задачи во всех областях политико-экономической и культурной жизни страны, еще более возрастает идейно-воспитательная роль искусства.

Материалы съездов и другие партийные документы КП Армении отражают неизменное внимание партии к деятельности творческих союзов, к повышению уровня их идеологической работы. В этих документах констатируется, что армянская художественная культура вносит весомый вклад в общенародное дело строительства коммунизма, что глубокое гражданское звучание и страстность отличают лучшие произведения; вместе с тем отмечается недостаточная зрелость, проявляющаяся в некоторых работах армянских художников, отображающих жизнь поверхностно, односторонне.

Призывы КПСС и КП Армении к творческим союзам, в частности к Союзу художников Армении, постоянно укрепляют глубокую связь искусства с жизнью, воспитывать деятелей советской культуры в духе верности ленинским принципам партийности и народности, забота партии о кадрах, в особенности о творческой молодежи, способствуют подъему армянского изобразительного искусства. XI съезд Союза художников Армении (1977) отметил большие творческие достижения армянских мастеров и выразил уверенность в успешном выполнении задач, поставленных партией перед армянским изобразительным искусством.

Художественная жизнь Советской Армении 60-х — 70-х годов была активна и многогранна. Широко разворачивается выставочная деятельность мастеров нескольких поколений. Они успешно участвуют на выставках в Ереване и других городах республики, в братских республиках, в Москве и за рубежом. К числу наиболее крупных творческих мероприятий относятся выставки, посвященные Великой Октябрьской социалистической революции, установлению Советской власти в Армении, 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, юбилеям выдающихся деятелей армянской культуры. Особенно ярко показали свои достижения армянские мастера на выставке произведений художников Закавказья, посвященной 50-летию образования СССР, которая экспонировалась в Москве.

За два последних десятилетия в Армении возросло число художественных музеев. Это Музей современного искусства, Музей детского творчества Армении, филиалы Государственной картинной галереи Армении в Эчмиадзине, Ленинакане, Джермуке, Раздане, Мартуни, Егегнадзоре, Государственный музей народного искусства Армении, Государственный музей этнографии Армении, Музей М. Сарьяна, Дом-музей А. Сарксяна и А. Коджояна, мастерские-музеи Г. Григоряна (Джотто), М. Аветисяна и другие.

Резко увеличилось число художников в республике. Они в основном получают профессиональное образование в Ереванском художественно-театральном институте, в котором, кроме существовавших факультетов живописи, скульптуры и графики, в 60-х годах созданы факультеты керамики, текстиля, оформления ковров, промышленной эстетики и другие. Кадры художников частично дает и Армянский педагогический институт имени Х. Абовяна (факультет рисования и черчения).

Начало 60-х годов является переломным для армянского искусства, временем усиленных поисков новых возможностей отражения современности, возникновения ряда образно-художественных проблем, усиления личностного начала в творчестве мастеров различных поколений. Эти процессы происходят во всех видах и жанрах искусства, хотя порой они приводят и к ошибкам, уводящим художников от полнокровной реалистической передачи окружающего мира.

Как и в предыдущие периоды развития армянского искусства, доминирующую роль в 60-е — 70-е годы играла живопись. Главное место в творчестве широкого круга художников заняла тематическая картина. Стали многограннее тенденции развития портретного и пейзажного жанров. Несколько угасший в 40-е — начале 50-х годов интерес к жанру натюрморта активно возродился в творчестве многих художников разных поколений. С начала 60-х годов находится на подъеме монументальная живопись (росписи, фрески, мозаики, витражи), выступающая все более в синтезе с современной архитектурой. Армянская сценография расширяет свои выразительные средства и углубляет связь с режиссерским решением.





130. А. Бажбеук-Меликян. Портрет Кире Гозашвили. 1963

Усилия скульпторов в основном направлены на решение важных проблем синтеза с современной архитектурой. Они создают оригинальные монументально-декоративные произведения, влияющие на эстетику городской среды. Искусство все шире и глубже входит в жизнь и быт народа. В армянскую графику вливаются свежие силы, которые способствуют ее подъему. Ряд художников активно работает в различных техниках — линогравюре, офорте, ксилографии, литографии. С 60-х годов интенсивно развиваются многие виды декоративно-прикладного искусства: керамика, ковроделение, ювелирное искусство, художественное стекло, металл, резьба по дереву.

В рассматриваемый период продолжают работать живописцы старшего поколения. Плодотворно трудится корифей армянской живописи М. Сарьян. В восприятии мира природы, человека, в понимании красоты он остается художником, остро ощущающим дух современности. Солнечный свет его полотен славит жизнь, утверждает ее поэзию, радость бытия. Эпические по характеру пейзажи Сарьяна бесконечно разнообразны по цветовому и композиционному строю. Для последнего периода его творчества особенно показательно небольшое полотно «Земля» (1969). С огромных высот художник как бы обзревает часть нашей планеты — красочной, величавой и дорогой человеку. Взгляд сверху, создающий ощущение, будто

зритель, как птица, парит над землей, присущ многим пейзажам Сарьяна предшествующих периодов. Но в пейзаже «Земля» — это взгляд «с космических высот», что делает его остросовременным.

Тонко чувствуя характерные черты своего современника, Сарьян создал в поздний период галерею портретов, среди которых портреты В. Сарояна, Д. Шостаковича, Дж. Стейнбека, А. Шагиняна, К. Сарьян и другие. Сарьян остается верным себе и в жанре натюрморта, формирование и расцвет которого в советской армянской живописи непосредственно связаны с его творчеством («Осенний натюрморт», «Полевые цветы» и др.). Произведения Сарьяна служат последующим поколениям армянских художников своеобразным камертоном для создания высокого по мастерству, подлинно гуманистического, национально своеобразного искусства.

В 60-е — 70-е годы работает старейший мастер пейзажной живописи Г. Гюрджян. Любовно передает он в своих полотнах характерные особенности родной природы. К лучшим работам мастера относятся картины «Вспашка на полях Раздана», «Штиль на Севане», «На пастбище в Лори», «Закат в Айриванке» и другие. В них ощущается стремление к большей строгости композиции, выразительности ритма пластических форм, более динамичному раскрытию жизни природы. Иногда в пейзажах Гюрджяна усиливаются романтические и драматические ноты. Явно также тяготение художника к изображению исторических мест Армении и древнеармянских архитектурных памятников (серии айриванкских, хорвирапских, двинских, гарнийских пейзажей).

Среди поздних произведений Г. Григоряна (Джотто), внесшего своим творчеством драматическую струю в армянское искусство, психологической напряженностью отличаются картины «Саят-Нова», «Вардананк», «Комитас», «Моя родина. 1915 год» (1964). В последней художник обращается к трагической истории родного народа. В полуфигуре молодой женщины Матери-Родины, трактованной в монументальном плане, сконцентрирована основная идея произведения — страдания народа, его мужество, духовная стойкость.

В живописи И. Караяна нет непосредственного отклика на события современной жизни. Он поэтический бытописатель жизни Старого Тбилиси, его волнует исторически сложившийся уклад жизни народа. Небольшие полотна повествуют о веселых кинто, сельских базарах, о величавой красоте материнства и так далее («Семейный портрет», 1963; «Вешают чурчхели», «Больной кинто»). В произведениях художника красота жизни передана лаконичным живописным языком, в котором ощущается прелесть народного творчества и вместе с тем хорошее знание классики мирового искусства.

В классическом искусстве лежат также истоки творчества крупного мастера живописи А. Бажбеук-Меликяна. Значительное место у него занимают портреты интимного характера, выполненные с живописным блеском («Валя в голубом»; «Кира Гозашвили», 1963, *илл. 130*; «Портрет Периде», 1966). В то же время заметное предпочтение мастер отдает картине, несколько расширяя ее тематику. Наряду с давними характерными мотивами («Фокусница», «Акробатка») в





131. М. Абебян. Айастан. Триптих. 1975

творчестве мастера появляются более обыденные, реальные темы — «Мать с ребенком», «Девушка со ступкой» (1964). Образы героинь этих картин, их одежды имеют национальные армянские черты. В поздних полотнах художник снова обращается к ним, но пишет их уже не с натуры, а по воображению, как и пейзаж, окружающий их («На кровле», 1965; «Обнаженная и две фигуры»). Живопись Бажбеук-Меликяна все более светлеет, цвет становится интенсивнее и ярче, пластика изящнее, а образы наполняются чувством высокого оптимизма. Это подтверждает и последняя картина мастера «Курдский танец» (1966).

Совершенно иной идейно-художественный строй характеризует творчество другого значительного мастера живописи, графики и скульптуры Е. Кочара, который оставался смелым экспериментатором и в поздний период своей творческой деятельности. В полотне «Ужасы войны» (1962) нет изображения конкретных эпизодов войны. Показаны лишь последствия бедствий, разрушений, опустошения, вызванных войной на земном шаре. Эта картина полна трагического звучания, которое усиливается красно-синим цветовым строем живописи, ассоциирующимся с отсветами грандиозного пожара.

К новым достижениям пришли армянские живописцы следующего поколения, чье творчество испытало определенные изменения. В многожанровом искусстве М. Абебяна нарастает интерес к обобщенным символическим образам (пейзажные триптихи «Родина», 1967, и «Айастан», 1975, *илл. 131*). В ряде пейзажей мастера начинают доминировать суровые мужественные ноты («Хлебные поля в горах», «Горы Цахкунянц», «Длейаман» и др.). Еще более, чем прежде, Абебян увлекается жанром натюрморта, в котором ярче раскрывается декоративная выразительность живописи. Художник изображает традиционные для армянской живописи ковры, предметы из керамики и металла, а также цветы, фрукты, овощи, созревшие под горячим небом родины («Цветы Дилижана», «Перец и баклажаны», «Гранаты на ковре» и др.).

В близком по творческой направленности к Абебяну искусстве сестер Мариам и Ерануи Асламазян также произошли изменения. Как и ранее, многое объединяет художниц. В центре их внимания остается Советская Армения, ее люди, природа, дары родной земли. Но тематический круг сильно расширяется в связи с многочисленными путешествиями художниц в зарубежные страны (Ближний Восток, Индия, Япония, Африка и др.). Интерес к древней и современной жизни, культуре, природе, главным образом народов Востока, служит основанием для создания новых произведений. Однако каждая из художниц представляет своеобразную творческую индивидуальность. В живописи М. Асламазян, с присущим ей динамическим красочным мажорным восприятием мира, открытым выражением эмоций, появляется новый тип тематических натюрмортов («Ереванские овощи», «Русский натюрморт на красном», 1966; «Африканский натюрморт»; «Натюрморт. Индия», 1970 и др.). Во многих портретах художница раскрывает психологическое содержание образа современника («Жизнь прошла», 1972). Иногда портретные работы приближаются к тематическим картинам — «Письмо с фронта» (1969), «Народная умелица» (1971, *илл. 132*) и другие. В ряде тематических полотен художница создает синтетические образы монументального плана: «Армения сегодня» (1969), «Женщины Индии» (1973) и другие.

Процесс широкого обобщения тем и образов происходил и в разном по жанрам творчестве Е. Асламазян, обладающей, в отличие от сестры, лирическим духовным складом. Живопись ее содержит более мягкие сочетания цвета, обогащенного тональными нюансами. Среди работ, характерных для данного периода, — «Моя Армения», «Праздничный армянский натюрморт», «Восточный натюрморт на ковре» (*илл. 133*), триптих «Труд — счастье» (1971—1972) и другие.

Существенные изменения претерпевает в 60-е — 70-е годы творчество О. Зардаряна. Они проявляются в большей звучности красочной палитры, в динамической напряженности композиции, в поэтической мета-





132. М. Асламазян. Народная умелица. 1971



133. Е. Асламазян. Восточный натюрморт на ковре. 1971

форичности образов. Начало этого периода знаменуют картины «Стремление» и «Вечерняя заря» (обе — 1960). Картина «Стремление» — одна из значительных работ мастера. Образы девушки и лани символизируют мысль о нашем времени, насыщенном движением к прекрасному и возвышенному. Картина решена художником в монументально-декоративном плане, но отличается от предыдущих работ новыми чертами. Зардарян отказывается от объемной пластики предметов, акцентирует внимание на ритмике композиции, повышает цветовое звучание светоносных плоскостей и создает образ, полный радостного чувства красоты бытия. Эти черты особенно четко выступают в натюрморте «Маки Арагаца» (1965).

Ощущение внутренней энергии и мужественной силы свойственны пейзажам Зардаряна (циклы бюраканских пейзажей), а также ряду полотен, изображающих природу Италии, Греции, Франции, Испании и других стран. Зардарян создал также портреты современников. Среди них образы известных советских ученых В. Амбарцумяна и С. Еремяна (1974), искусствоведа Р. Дрампяна (илл. 134), космонавта К. Феоктистова (1975), мексиканского и американского астрофизиков Харо и Р. Шрамека. Исторический портрет в творчестве Зардаряна представлен полотном «А. Исаакян и Е. Чаренц».

В искусстве Э. Исабекяна продолжают развиваться две линии: одним произведениям присуще героико-романтическое звучание, другие — более интимные и камерные. Вторая линия отчетливо выявилась в последние 10—15 лет. Тематические полотна посвящены истории родного народа и современности. Героическая эпопея «Вардананк», к которой постоянно обращался Исабекян (станковые и книжные иллюстрации к историческому роману Д. Демирчяна «Вардананк»), вдохновила его на создание исторической композиции «Ответ Аскерту» (1969). В этом полотне раскрывается мужество армянского народа, его богатырский дух и пламенный патриотизм. Среди работ на современную тему наиболее удачной является картина «У родника» («Не вернулись») 1970 года — своеобразная лирическая поэма художника о героях Великой Отечественной войны, не вернувшихся домой (илл. 138). К произведениям Исабекяна камерного плана относятся небольшие по размеру работы «В мастерской», «Купальщицы», «В тени деревьев» и другие, близкие друг другу особой интимностью, богатством цветовой палитры, непринужденностью исполнения, утверждением радости бытия. Интересен «Автопортрет» (1964), в котором раскрывается беспокойный внутренний мир мастера и утверждается мысль о том, что высший смысл жизни заключен в творческом горении.

В различных жанрах живописи работает А. Бекарян. С конца 50-х годов в его творчестве усиливаются декоративные тенденции, способствующие более полному раскрытию лирико-поэтического мира художника («Весна в садах», «Армянский танец вер-вери», «Отдых», 1970 и др.).

Художник Х. Есаян, единственный армянский мастер, систематически работающий в жанре городского пейзажа, в последние два десятилетия создал многочисленные этюды во время поездок по Франции, Румынии, Италии, Греции, Турции, Англии и другим странам. В них запечатлена шумная жизнь улиц и





134. О. Зардарян. Портрет искусствоведа Р. Драмбяна. 1965

площадей, тихие уголки различных городов, своеобразие их архитектуры и природы. Эти произведения характеризуются (как и пейзажи родной земли) лирическим восприятием окружающего мира, способствуют расширению тематического и образного круга армянской пейзажной живописи рассматриваемого периода.

В 60-е годы заметное место занимает творчество А. Галенца, развивавшееся в русле декоративных исканий. Он репатрировался в Советскую Армению в 1946 году уже сложившимся мастером. Самое значительное создал на Родине, и особенно в последние годы своей жизни. Его искусство поэтическое, полное душевной чистоты и радости жизни. Живопись светящаяся, часто напоминает прозрачную акварель. Поэтическое зерно заложено в каждом его портрете, пейзаже и натюрморте, отличающемся камерным, интимным звучанием. Современник интересуется Галенца не в плане биографического раскрытия его содержания. Художник улавливает в нем душевное движение. К таким произведениям относятся портреты В. Хмары, А. Алиханяна, А. Гитовича, Х. Даштенца, К. Оганесян. Образ сына художника Саро (1962) полон настроения, вобравшего в себя мечтательность, грусть, юношескую чистоту горения души. Погрудный портрет прост по композиции. Эмоциональное звучание образа определяет цвет — голубой фон в гармоническом сочетании со светло-розовым лицом и насыщенно-зеленым воротником одежды. Легкая, подвижная

манера исполнения способствует передаче жизненной активности человека, усиливает притягательную силу портрета. Собственное видение мира, его радостное отражение воплотились в пейзажах и натюрмортах Галенца. Их мотивы просты, но выразительны: «Осень на берегу Раздана», «Весна в нашем саду», «Натюрморт» (1965). В этих образах есть точность наблюдения и в то же время свобода обращения с материалом, артистичность исполнения.

Принципам живописи Галенца близко творчество художницы А. Каленц, работающей в разных жанрах. В последние годы ею создан цикл символических по содержанию декоративных композиций, завершением которого можно считать фреску «Жизнь», украшающую один из залов Дворца молодежи в Ереване.

Если армянские живописцы старшего поколения, работавшие в 60-е — 70-е годы, в целом не меняли свойственной им стилистики, сформировавшейся в предшествующие годы, то мастера, начавшие трудиться в 50-е и тем более в 60-е годы, обращаются к широкому кругу поисков. Их искусство свидетельствует о существенном обогащении тематики, обновлении художественного строя произведений станковой и монументальной живописи. Эти художники так же, как представители старших поколений, пристально вглядываются в духовную жизнь своих современников. Размышляя о труде и человеке, о моральных ценностях, о счастье и мире на земле, раскрывая вечные темы юности, мате-





135. А. Акопян. Улица. Ленинанкан. 1965

ринства, семьи, любви к родной земле и стремясь найти новые средства художественного обобщения, они смелее апеллируют к кругу традиций национального искусства, к советской художественной классике, к зарубежному прогрессивному искусству. Стилевое многообразие творчества молодых мастеров способствует еще большему обогащению идейно-художественного содержания армянской живописи. Эти мастера принимают активное участие в решении проблем синтеза искусств. В области станковой живописи они уделяют серьезное внимание картине.

Одним из ведущих живописцев 60-х — 70-х годов является Г. Ханджян. Ему свойствен глубокий интерес к жизни родного народа, к его истории и многовековой культуре, он чутко откликается на проблемы, волнующие современников. Ханджян обладает спо-

собностью в конкретном видеть проявление сложных закономерностей жизни общества и через художественное обобщение передавать характерные черты времени. Картины «Строители Еревана», «Сумерки» (1962), «Хлеб, любовь и мечта» (1964), «Подсолнухи», «Вернулся» (1975) раскрывают новые отношения советских людей. Вместе с тем это размышления о времени, о смысле жизни, о чувстве неоплаченного долга перед солдатами Великой Отечественной войны, завоевавшими ценой больших жертв счастье мира. Образы художника окрашены теплым лирическим чувством. Лиричны и многие портреты («Матушка Папул», илл. 137), пейзажи, натюрморты. Его полотна написаны приемами живописно-тонального письма и отличаются завершенностью пластической формы.

Весь творческий путь С. Мурадяна также тесно связан с жизнью армянского народа. Тема современности получает у художника порой драматическое звучание. В одной из своих лучших картин «Сыновья не вернулись» (1968) он изобразил деревенских стариков — отца и мать, ожидающих сыновей у порога недостроенного дома. Они как бы застыли в ожидании тех, кто отдал в Великой Отечественной войне жизнь за свободу Родины. Сила этого произведения — в глубоко драматическом постижении человеческих переживаний, в размышлении о цене победы, в убедительной символичности образов, воплощающих народную трагедию военных лет. Для Мурадяна, как и для ряда других армянских художников его поколения, оказалось очень плодотворным близкое знакомство в 60-х годах с одним из новых индустриальных центров республики — Разданом. Картины «Весна в горах», «Свадьба в Раздане», «Утро в Раздане», «В новом поселке» повествуют о людях труда, суровой мужественности их будней. Трагическая история армянского народа находит одно из своих ярких воплощений в картинах Мурадяна, посвященных жизни гениального армянского композитора Комитаса, ставшего жертвой геноцида в 1915 году («Последняя ночь», «1915 год», «Антуни»). 70-е годы — новый этап в творчестве Мурадяна. Основным в его полотнах становится не показ событий, а стремление выразить существенные, определяющие черты своего времени, его внутренний пафос. Среди таких картин особо выделяются композиции «Перед восходом» (1971) и «Под мирным небом» (1972, илл. 136). Здесь художник, достигая символического звучания образов, ни в малой мере не поступался убедительностью реальных форм.

В жанровой живописи лирического плана интересно работает А. Мелконян. Его творческая зрелость особенно ярко проявилась в картинах «Семья» (1967, илл. 139) и «Мальчик с книгой» (1970). Они лишены повествовательности. На полотне «Семья» изображены на фоне городского пейзажа сам художник, его жена и сын. Образы объединены не каким-либо действием, а духовной атмосферой, полной светлого мироощущения. Тонкая характеристика образов, мелодичность живописи, певучесть абрисов фигур, нежная моделировка форм, мягкий голубовато-серебристый колорит, присущие данной картине, определяют индивидуальную стилевую манеру живописца. Мелконян добивается тончайшего мастерства, подчиняя средства художественного выражения духовному содержанию полотен. Так, в небольшой картине «Мальчик с кни-





136. С. Мурадян. Под мирным небом. 1972

гой» ошутимо передана мечтательность героя. О тонком мастерстве Мелконяна говорят картины «Новый район. Отдых», «Ожидание», а также портрет «В зеркале» (1977).

Сюжетная картина в армянской живописи 60-х — 70-х годов развивается в нескольких направлениях. Художники одного из них раскрывают характерные черты времени через обобщение конкретных явлений действительности: произведения Г. Ханджяна, С. Мурадяна, А. Мелконяна, А. Папяна («Друзья», «Сыновья», «Памяти товарища»), Г. Агасяна (серия «Старый Ереван»), Э. Закаряна («Годы ожидания»). В произведениях художников другого направления образ обладает символическим звучанием, отличается

монументально-декоративным характером. В русле этого направления работают К. Вартанян («Трактористка», «Бурение», «Эстафета»), О. Минасян (триптих «Времена года», «Строители», «Сварщики», «Возрождение»), Н. Котанджян («Строительство газопровода», «Идущая»), Н. Гюликехвян и Р. Адалян.

Гюликехвян посвятила свое творчество людям колхозной деревни. Картина «Песня» (1960), прославляющая тружеников полей Советской Армении, открывает собой цикл полотен о людях труда: «Полдень», «Дом. Танец», «Народный танец кочари», «Мать», «Вечер» (илл. 140), «Молотьба», «Пекут лаваш», (1971) и другие. Главное для художницы — передать через обобщенно-символические образы мысли своих





137. Г. Ханджян. Матушка Папул. 1961

современников, их характеры, переживания, чувство единения в труде и радости, раскрыть величие внутренней красоты человека-созидателя. Для полотен художницы характерна красочная живопись с плотной фактурой, широкие ритмы композиции, обобщенность и пластичность форм.

Совершенно иная тематика волнует Р. Адаляна, художника, работающего в разных жанрах живописи и графики. Главное в его творчестве — композиционные полотна, характеризующиеся большим идейно-образным разнообразием. В его произведениях встречаются сюжеты философские, романтические, драматические и трагедийные, полные динамики и экспрессивной выразительности («Бык и колоннада», «Дон Кихот», «К Еревану», серия «Скачущие лошади»).

Одна из самых значительных работ Адаляна — картина «Хиросима» (1966). В символическом образе по-

гибающей женщины с поднятыми вверх руками, взывающей о помощи, и как бы вторящих ее движениям человеческих фигур вдали художник добивается большой экспрессии. Мрачный колорит картины, замкнутость пространства, жесткая пластика человеческих фигур, впечатляющий силуэт центральной фигуры — все это способствует созданию образа, вызывающего гнев против реакционных сил мира. Спустя четыре года Адалян создает картину на историко-революционную тему «Татев. 1921 год», в которой трагедийный накал достиг наивысшего выражения.

В последние два десятилетия заметно обогащается исторический жанр произведениями Г. Мнацаканяна («Расстрел 26 комиссаров», «Саят-Нова», «Варданк», «Армянские добровольцы»), М. Седракяна («Спасение»), З. Григоряна («Зейтунцы»), А. Ананикяна (серия «Гюмри») и других.

Продолжают волновать живописцев и темы, посвященные Великой Отечественной войне, героическим подвигам советских людей. С. Сафаряну принадлежат картины «Родные мелодии», «Освободители», «Весной 1945 года». Художнику не чужда лирическая интерпретация исторических образов (картина «Саят-Нова», 1963, *илл. 141*).

О новых тенденциях развития армянской станковой живописи в 60-е и 70-е годы свидетельствует творчество М. Петросяна, Р. Элибекяна, С. Хатламаджяна, К. Смбатяна. Их живопись объединяет декоративность, насыщенность цветом, эмоциональность, стремление к созданию сказочных фантастических композиций и образов. Искусство Петросяна драматично и тревожно; колорит его работ тонкий золотисто-черный: «Саят-Нова», «Анаит» (1963), «Сказка» (1965), «Пейзаж с собакой», «Подруги» (1967). Полотна Элибекяна праздничны и лиричны по мировосприятию. Его живопись — светлая, прозрачная, вибрирующая множеством оттенков. В композициях с женскими фигурами («Изобилие», «В цирке», обе — 1972) есть какая-то загадочность и хрупкое чувство нежности.

В жанры портрета, пейзажа и натюрморта новым поколением армянских живописцев также внесена свежая струя. Портрет и натюрморт — основная сфера деятельности Л. Бажбеук-Меликян. Ею создана интересная галерея образов современников. Преимущественно это представители интеллигенции, люди, которых хорошо знает художница. Портреты А. Бажбеук-Меликяна, Зулейки, А. Суханова, М. Аветисяна характеризуются полнокровной передачей внутреннего мира людей, глубокой эмоциональностью. Они крепко построены, написаны смелой, широкой кистью несколько приглушенным цветом с подчеркнутой предметностью и пластичностью форм. Художница обращается нередко и к парным портретам («Рабочие совхоза Хнаберт», «Автопортрет с Жилинской», «Портрет А. Акопяна с женой» и др.). Натюрморты Бажбеук-Меликян, может быть, еще более четко выявляют ее индивидуальную манеру и жизнеутверждающую основу творчества («Натюрморт со статуэткой», 1965; «Натюрморт с рыбкой», 1972, и др.).

В отражении светлых сторон духовного мира современников видят свою главную задачу А. Григорян (портреты Ара Сарксяна, автопортрет 1967 г.), А. Капанцян (портреты матери, Варуджана), В. Карапетян. Последняя создает обаятельные детские портреты.



Пейзажный жанр, имеющий давние традиции в армянской живописи, продолжает развиваться в русле лирического и эпического, станкового и монументально-декоративного пейзажа. Вновь и вновь художники воспевают свою родину, пополняя этот жанр новыми образами и мотивами. Лирические пейзажи создают живописцы Г. Сиравян, Л. Коджоян, Р. Атоян, О. Шарамбеян, эпические — А. Абрамян, О. Минасян, К. Вартамян и другие.

На принципах чисто станковой тональной живописи основано творчество А. Акопяна. До возвращения художника в Армению из Египта в 1962 году его судьба была схожа с судьбой многих армян, разбросанных по разным странам мира. Что бы он ни писал, его мысли всегда были с простым народом-тружеником, его страданиями. В Армении Акопян с жадностью изучает окружающую действительность и через несколько лет создает серию пейзажей: «Улица. Ленинакан» (1965, *илл. 135*), «Поздняя осень» (1968), «Весна» (1970), «Пейзаж. Мармашен» (1972) и другие, несущие печать творческой индивидуальности художника. В пейзажах он использует самые дорогие средства, освобождаясь от всего, что представляется второстепенным. Изредка пишет портреты («Портрет кинорежиссера А. Пелешяна», 1974). В 70-х годах Акопян обращается к жанру натюрморта: ограничиваясь изображением небольшого числа простых предметов, он стремится остро передать свое мироощущение. Искусству Акопяна присуща рациональность, сдержанность чувства, но и глубокая человечность. Когда художник в полотне «Нет — нейтронной бомбе!» (1977) обращается к актуальнейшей теме борьбы за мир, он вовлекает зрителя в тревожную атмосферу, вызывая в нем активный протест против поджигателей войны и реакционных сил мира.

Искусство М. Аветисяна можно отнести к монументально-декоративному направлению в армянской живописи. Уже в начале 60-х годов показанные на выставках полотна «Джаджур», «Автопортрет», «Собирающие листья», «Думы», «Мои родители», «Натюрморт с арбузом» демонстрировали творческие принципы художника: статика композиции при повышенном цветовом напряжении. Колорит яркий, богатый нюансами несет эмоциональный заряд, придает образу необычайную экспрессию. Такое решение способствует передаче мировосприятия художника, стремящегося к масштабности образов, к раскрытию человеческих чувств и переживаний («Раздумье», «Дорога. Воспоминание родителей», «Реквием», «Тер-Зор», «Ожидание», 1975, и др.).

Одной из сильных и существенных особенностей творчества Аветисяна явилось сочетание станковых и монументальных черт. Его творческий путь — это путь к монументальному искусству, что подтверждают фрески, исполненные мастером в последние годы жизни (1970—1975) в Ленинакане и Ереване. На стены интерьеров общественных зданий «перекочевали» многие образы, созданные Аветисяном в станковых картинах («Хноци», «Рождение Тороса Рослина»), и одновременно возникли новые: «Армения», «Армянская пастораль». Фрески художника воспринимаются как лирические песни о вечности бытия, его красоте, о единстве человека и природы, о свете и мраке, как хвала отчей земле, гимн родному народу. Лиризм, присущий



138. Э. Исабекян. У родника. (Не вернулись). 1970

многим станковым полотнам Аветисяна, отчетливо обнаруживается в его фресках. Черты нового в творчестве Аветисяна — органическое продолжение традиций национальной художественной культуры.

Обращение Аветисяна и ряда других художников его поколения к монументальной живописи не случайно. 60-е — 70-е годы — новый этап для монументального искусства, рожденный объективными закономерностями роста всей советской художественной культуры. Усложнившиеся задачи этого вида творчества в Армении решаются главным образом силами нового поколения армянских живописцев, скульпторов и прикладников. И здесь им помогает опыт многонационального советского искусства, а также обращение к истокам древних национальных традиций и к мировой художественной культуре.

В отличие от советской армянской монументальной скульптуры, связанной с архитектурой уже с конца 20-х годов, армянская живопись — фрески, мозаики, витраж — приобрела значение лишь со второй половины 50-х годов. Прелюдией к ее созданию можно считать искусство М. Сарьяна. Многие работы этого мастера просились на стены. Но только в преклонном возрасте ему удалось осуществить два крупных произведения. По эскизу Сарьяна в 1965 году был создан первый в республике витраж-триптих «Армения» для





139. А. Мелконян. Семья. 1967

интерьера Малого зала Армконцерта (Ереван, *илл. 142*). В холодно-сером освещении интерьера ярко сверкают сарьяновские краски, воссоздающие праздничный облик солнечной земли. Практическое осуществление витража принадлежит ученику Сарьяна Г. Сиравяну. Через год Сиравян выполнил по эскизу Сарьяна триптих-панно «Армения» в фойе нового здания Государственного академического драматического театра имени Г. Сундукяна в Ереване. Это панно отчетливо просматривается за стеклянной стеной и вносит свой смысловой и декоративный акцент в строгий облик здания.

К 1960 году В. Хачатурян создает первую в республике монументальную тематическую мозаику из смальт «Аварайрская битва» (*илл. 143*) в вестибюле здания Матенадарана имени Месропа Маштоца в Ереване и росписи «История армянской культуры» для интерьера того же здания. В Матенадаране — детище армянской архитектуры 40-х — 50-х годов — впервые в республике комплексно решаются задачи синтеза архитектуры с живописью, скульптурой и декоративно-прикладным искусством. Мозаика Хачатуряна, изображающая крупное историческое событие — Аварайрскую битву 451 года между армянами и персами, отличается экспрессией образов, динамической композицией. Напряженная, интенсивная цветовая гамма красных, синих, черных пятен, подчиненных единому ритму композиции, составляющему контраст со статичностью архитектурных форм интерьера, способствует передаче пафоса борьбы армянского народа за свою свободу и независимость.

Начиная с 60-х годов целенаправленно работал над фреской и мозаикой О. Минасян. В 1962 году художник осуществил свою первую монументальную роспись «Хоровод» во Дворце культуры Ереванского химкомбината имени С. М. Кирова; позднее — фреску «Свирель» в Ленинакане, мозаику из природных камней «Ритмы» в летнем кинотеатре «Москва» в Ереване и другие. Наивысшим творческим достижением Мина-

сяна в монументальном искусстве явились фрески «Прославление армянской письменности» (1962—1965) в Ошакане и мозаики из туфа «Замкнутые кривые», «Геометрическое пространство» (1968—1970) в зале Ереванского научно-исследовательского института математических машин. Ошаканские фрески Минасяна (при участии Г. Мамяна), написанные в интерьере мемориальной церкви Месропа Маштоца, посвящены важному историко-культурному событию — созданию армянского алфавита и письменности.

Исходя из идейного замысла, Минасяну пришлось решать сложные вопросы, связанные с общим оформлением интерьера, образно-стилевым строем фресок, их технологией. Используя национальные традиции (особенно средневековой миниатюры и ахтамарских барельефов) и современные возможности живописи, художник решил своеобразные живописно-пластические, композиционные, колористические задачи, которые способствовали органической связи фресок с интерьером, усилили их идейно-эмоциональную выразительность. Ошаканские фрески, характеризующиеся монументальностью, гармоничным колоритом, придают строгому интерьеру торжественное и величественное звучание.

Совершенно иные технологические и образные задачи решены Минасяном при создании мозаик из туфа типа флорентийских, таких, как упомянутые выше «Замкнутые кривые», «Геометрическое пространство». В этих произведениях художник создал декоративные композиции, стремясь передать в них абстрактные математические понятия. Выбор туфа, как материала для мозаики, был обусловлен в первую очередь его богатыми живописно-декоративными свойствами. Цветовую гамму составили тонкие оттенки от светло-желтого, кирпично-красного до темно-фиолетового и коричнево-черного. Сложный динамический ритм мозаик, выложенных на двух огромных по площади (72 кв. м) стенах, их насыщенная и благородная цветовая гамма рассчитаны на длительное восприятие.

В 1967 году впервые в республике монументальная живопись «вышла» на фасад — в доме, где жил М. С. Сарьян (архитектор М. Григорян). Мозаичный фриз из природных камней Армении, посвященный природе Армении, навеян сарьяновскими пейзажами (художники Г. Смбатян, З. Арутюнян, А. Погосян).

Мозаичное панно «Армения» из базальта, туфа, мрамора украсило фасад главного корпуса Научно-исследовательского института стройматериалов и сооружений (архитектор М. Микаелян). Автор этого панно — А. Хачатрян. Молодые художники З. Мирзоян и А. Колосян создали оригинальную мозаику из туфа на фасаде здания Института курортологии в Ереване.

В области театрально-декорационного искусства Армении в 60-е — 70-е годы сотрудничают несколько поколений художников. Их деятельность отличается новыми исканиями. В решении задач этого периода участвуют опытные театральные художники старшего поколения — Х. Есаян, В. Вартамян, А. Мирзоян, А. Шакарян, С. Арутчян, Р. Налбандян и другие. Тяжелой утратой в этот период стала смерть М. Арутчяна, К. Минасяна, А. Сарксяна. Вместе со старшими мастерами работают С. Арутчян, Ш. Акопян, Г. Вар-





140. Н. Гюликехян. Вечер. 1970

данян, Г. Геворкян, Г. Мекинян, Г. Асатрян, А. Чифликян, А. Саргсян и другие.

С начала 60-х годов театральные художники смело стремятся к созданию новых выразительных форм, изобретательно используют возможности освещения. Светом, как одним из основных компонентов оформления, художники подчеркивают наиболее характерные детали в развитии действия, что помогает зрителю воспринимать окружающее глазами героев театрального представления. Акцентируется не столько правдоподобие обстановки, сколько идейно-эмоциональная сторона действия. В процессе обновления мышления театральных художников были и неудачные эксперименты, ложные увлечения, но в конечном итоге лучшие достижения армянской сценографии способствовали дальнейшему ее развитию.

Первые признаки перелома в понимании изобразительных задач в спектакле ясно выявились в оформлениях С. Арутюняна, чья творческая судьба типична для его поколения. Начав свой творческий путь с середины 40-х годов, он в 1960 году внес некоторые новые черты в оформление оперы «Хачатур Абовян» Г. Арменяна и окончательно отказался от устаревшей традиционной системы в оформлении драмы «Салемские колдуньи» А. Миллера, осуществленной в Государственном академическом драматическом театре имени Г. Сундукяна в 1965 году. Суть драмы худож-

ник раскрывает через архитектурно-пластическую конструкцию, ассоциирующуюся с крутой дорогой, ведущей героев салемского процесса к виселице. Арутюнян далек здесь от конкретных примет времени, он стремится к максимальной лаконичности. Однако в его декорациях сценический образ чрезвычайно емкий, многоплановый, оказывающий сильное эмоциональное воздействие. Этому помогает живописный фон, который изменяется, взаимодействуя с конструкцией.

Синтез архитектурно-пластических конструкций и органически связанных с ними цветовых решений создает большие возможности для глубокого раскрытия идейного содержания многих оформленных Арутюняном спектаклей: «Дело» А. Сухово-Кобылина, «Идиот» по Ф. Достоевскому, «Да, мир перевернулся» А. Папаяна, «Отелло» В. Шекспира (Государственный академический драматический театр имени Г. Сундукяна, *илл. 145*), «Ромео, Джульетта и тьма» по Я. Отченашеку (Ереванский ТЮЗ), «Солдатская вдова» А. Анкилова, «Макбет» В. Шекспира (Государственный русский драматический театр имени К. С. Станиславского), «Пиковая дама» П. Чайковского, «Норма» В. Беллини (Государственный академический театр оперы и балета имени А. А. Спендиарова). В «Норме» особенно ярко раскрылось соавторство художника с режиссером, тяга к монументально-лаконичному образу, музыкальности и романтической приподнятости.





141. С. Сафарян. Саят-Нова. 1963

В 60-е годы в театр приходят молодые художники, в том числе и живописцы-станковисты, скульпторы, графики: М. Аветисян, А. Унанян, Г. и Р. Элибекяны, Р. Гевондян, Э. Едигарян, А. Габриелян. Их творчество характеризует еще более интенсивная экспериментальная работа, в значительной мере определившая дальнейшее развитие армянского театрально-декорационного искусства. Так, значительным событием в театральной жизни республики стало оформление М. Аветисяном в 1962 году трех одноактных балетов в Государственном академическом театре оперы и балета имени А. А. Спендиарова в Ереване: «Болеро» М. Равеля, «Негритянский квартал» Дж. Гершвина, «В мире кукол» Дж. Россини. Первые работы живописца-станковиста в театре сразу обратили на себя внимание свежестью решения и богатством выразительных средств. Вслед за ними последовало оформление балетов «Героическая баллада» А. Бабаджаняна и «Сако Лорийский» Г. Ахиняна. Художник стремится к крайней лаконичности сценического образа, к экспрессивной выразительности цвета. Так, в балете «Сако Лорийский» (1966) декорационное построение подчиняется ритму вертикальных линий; мерцающие в сумраке иконописные изображения создают ощущение высоких храмовых сводов, дают представление об архитектурном целом. Наивысшими достижениями Аветисяна как театрального художника явились оформление балетов «Антуни» Э. Оганесяна (1969) и «Гаянэ» А. Хачатуряна (илл. 144). В этих произведе-

ниях художника слились в гармоническое целое фантазия и лаконичность образов, щедрость красок и пластичность форм, оригинальное прочтение музыки в цвете, тонкое чувство специфики балетного искусства.

В рассматриваемый период армянская скульптура переживает дальнейший подъем. Большие сдвиги в этой области определяются новыми пластическими идеями, возросшим значением монументальной и декоративной скульптуры в городском ансамбле. И что, пожалуй, самое главное — вступают в художественную жизнь одаренные молодые ваятели.

Многогранность нового проявляется в монументальной пластике. В установленном на рубеже 50-х и 60-х годов в Ереване величественном героическом памятнике Давиду Сасунскому Е. Кочара не только обобщены поиски армянских скульпторов предшествующего периода, но и ярко выявлены важные тенденции — большая идейная емкость, смелое и оригинальное решение произведения, его пластическая выразительность. Эти тенденции легли и в основу образного решения второго конного монумента скульптора — памятника национальному герою армянского народа, полководцу V века Вардану Мамиконяну (1975, Ереван).

В 60-е годы успешно развивается творчество одного из основоположников армянской советской скульптуры — А. Сарксяна. Выдающимся произведением мастера явился «Памятник погибшим героям-односельчанам в Великой Отечественной войне» (1968), установленный в парке села Джанфида (Октемберянский район). Это произведение представляет собой архитектурно-пластический комплекс (архитектор А. Саркисян), в котором главную роль играет монументальная скульптура. В центральной части композиции возвышается мемориальная стена. За ней бассейн с фонтаном (в плане — пятиконечная звезда), образованным небольшими фонтанчиками, соответствующими числу имен погибших героев. Скульптурная группа матери и сына-воина доминирует над всем ансамблем. Их фигуры с выразительным силуэтом переданы крупными, обобщенными формами, в монолитной композиции, внешне статичной, но полной внутреннего напряжения и глубокого драматизма.

В том же 1968 году Сарксян создал модель величественного монумента «Мать-Армения», послужившую позже основой для сооружения монумента в Ленинкане (1975) скульптором Е. Варданяном и архитектором Р. Егояном (илл. 146).

Современному пониманию монументальной пластики отвечает один из лучших памятников Еревана — Микаэлу Налбандяну (1966), созданный Н. Никогосяном, мастером остропсихологических портретов, эмоционально-напряженных монументальных образов (см. т. 9, кн. 1, стр. 114). Скульптурная фигура Налбандяна невелика, но она активно входит в городскую среду. Установлен памятник (архитектор Д. Торосян) на большой открытой площадке. Он хорошо смотрится на пересечении двух улиц и на фоне деревьев сквера. Образ М. Налбандяна, одухотворенный большой мыслью, внутренней динамичностью, полон устремленности в будущее. Романтичность и поэтичность образа, выраженные свободной пластикой изящных форм, — отличительные признаки этого произведения.





142. М. Сарьян. Армения. Витраж. 1965

Большим событием для Никогосяна явилась работа с архитектором Д. Торосяном над памятником поэту Аветику Исаакяну для Ленинакана (1976, *илл. 148*). Много лет тому назад у скульптора возникла идея создать портрет крупнейшего армянского поэта. На основании зарисовок, портретов и композиционных этюдов сложился образ поэта с живо переданными индивидуальными чертами, полный глубокого чувства и интеллектуальной силы. Пластическая форма памятника полностью подчиняется замыслу скульптора и в то же время хорошо соизмеряется с окружающей архитектурной средой.

Новые тенденции армянской монументальной скульптуры ярко проявились в творчестве С. Багдасаряна, установившего в 1967 году монумент «Мы — наши горы» («Карабахцы») за пределами Армении около Стеланакерта (столицы Нагорно-Карабахской автономной области). Эта девятиметровая композиция, представляющая две огромные головы женщины и мужчины из красного туфа, украшает въезд в город. В основе образа лежит архитектурная концепция, определившая геометризованную форму пластического воплощения (каменная кладка).

В созданных Багдасаряном в дальнейшем «Памятнике воинам-чардахлинцам, павшим в Великой Отечественной войне» (установлен в 1969 г. в селе Чардахлу Азербайджанской ССР), «Памятнике героям Майского восстания» (1974) для Ленинакана, памятнике Давидбеку в Кафане неотделимы пластика и архитектура.

«Памятник героям Майского восстания» (базальт) продолжает героико-революционный цикл, начатый Багдасаряном с 60-х годов (рельефы «Огненные годы», 1960; «Буревестники», 1967). Его архитектурная основа — два суживающихся кверху пилона. Из пилонов выступают головы — образы революционных солдат. По мере обхода памятника и изменения точек зрения эти головы воспринимаются по-разному, что усиливает динамику и обогащает художественную выразительность композиции.

Мужественные и героические ноты вносятся Багдасаряном в портретную пластику 60-х — 70-х годов. Одни портреты исполняются им как станковые произведения и рассчитаны на камерное восприятие образа (портреты художников Г. Ханджяна, М. Седракяна, оба — 1962; дирижера К. Сараджева, 1969.), другие —





143. В. Хачатурян. Аварайрская битва. 1960

тяготеют к монументально-декоративным произведениям (автопортрет, «Партизан», оба — 1962; Комитас, 1975; П. Севак, 1972; Э. Хемингуэй, 1973).

В 60-е — 70-е годы характерной чертой армянской пластики стало обращение к большим пространственным ансамблям. Во многом интересен архитектурно-скульптурный комплекс, формировавшийся в течение десятилетий и завершающий проспект В. И. Ленина в Ереване. Это здание Матенадарана (архитектор М. Григорян) и монумент Победы (архитектор Р. Израелян), увенчанный статуей Матери-Армении (скульптор А. Арутюнян).

В 60-х годах завершилась установка у здания Матенадарана восьми скульптурных фигур. В центре ансамбля возвышается двухфигурная композиция символического характера. Она воплощает образ создателя армянского алфавита и письменности Месропа Маштоца и юноши ученика. Автор этой монументальной группы Г. Чубарян. Фасад Матенадарана, кроме того, «одухотворяют» шесть статуй, непосредственно связанных со стеной здания. Это исторические образы крупнейших представителей армянской культуры — Мовсеса Хоренаци, Мхитара Гоша, Фрика (правая сторона входа), Анания Ширакаци, Григора Татеваци, Тороса Рослина (левая сторона входа), авторами которых являются Е. Варданян, Г. Чубарян, С. Назарян, Г. Бадалян, А. Григорян, А. Шагинян (илл. 149). Величественные фигуры Месропа Маштоца и коленопреклоненного юноши способствуют преодолению некоторой дробности архитектуры здания и активно взаимодействуют со скульптурами на фасаде. Синтез архитектуры и скульптуры повышает идейно-художественную выразительность здания Матенадарана.

Значительным произведением монументально-декоративной пластики явился исполненный в 1966 году А. Арутюняном скульптурный портал (красного туфа) здания Государственного академического драматического театра имени Г. Сундукяна (илл. 147). Его композиция организована из барельефов, построенных в динамическом ритме разномасштабных символических фигур, лиц, масок. За порталом через огромное стекло виден монументальный и нарядный триптих-панно

«Армения» М. Сарьяна. Пластика в сочетании с живописью создают особенное, торжественное настроение. Расположенные перед театром памятник Г. Сундукяну (1972, красный туф) и барельефная композиция «Сирена» (1976) составляют вместе с порталом единый ансамбль. С именем Арутюняна связаны многие архитектурно-пластические ансамбли республики: декоративные барельефы на здании ереванского винкомбината, северный въезд в Ереван, памятники-родники «Дружба Эстонии и Армении», «Дружба Еревана и Каррары».

Новые тенденции сказались также в скульптурном оформлении Арутюняном Музея истории основания города Еревана «Эребуни» (1968, архитекторы Ш. Азатян, Б. Арзуманян), где рельефные тематические композиции стали доминантой в оформлении внешних стен здания. Однако в архитектурно-пластическом решении здания музея «Эребуни» есть просчеты в соотношении скульптурных и архитектурных масс, цвета строительных материалов и окружающей среды.

Своеобразно задуман Арутюняном памятник Саят-Нове (1963, мрамор, архитектор Э. Сарапян). Его архитектурная часть — прямоугольные блоки, в просветах которых видны деревья, дома города. С левой стороны композиции выступает голова с изящными очертаниями лица мудрого и грустного поэта. Справа сверху изображены в рельефе головы девушек в национальных уборах — армянки, грузинки и азербайджанки, воспринимающиеся как символ принадлежности искусства Саят-Новы трем национальным культурам. Тонкая струя воды, текущая по мраморному желобку, символизирующая вечный родник, напоминает о неуываемой поэзии Саят-Новы.

Станковые портреты Арутюняна 70-х годов отличаются острыми характеристиками, разнообразием выразительных пластических средств: портреты В. Аджемяна, Р. Израеляна, Р. Капреляна, жены Джулии.

Архитекторы и ваятели рассматривают скульптуру в связи с эстетическим формированием среды в социалистическом городе. Монументально-декоративная скульптура «Гайк-наапет» К. Нуридджаняна органично включена в городской ансамбль столицы. На улицах, площадях, фасадах зданий установлены новые по своим решениям монументальные произведения; среди них памятник А. Таманяну работы А. Овсепяна (илл. 150), памятник герою гражданской войны Г. Д. Гаю работы С. Назаряна (оба — в Ереване). Декоративные произведения (Т. Мирзоева. Полуфигура на улице Абовяна), анималистическая скульптура (Д. Даниелян. «Олень»), стелы, родники украшают зеленые улицы Еревана и других городов республики.

Пластика вошла в интерьер общественных зданий: «Санасар и Багдасар» Р. Кюркчян в одноименном кафе, «Женщина со щитом» А. Шираза в гостинице «Ани» в Ереване. Интересно решены композиции с крашеными рельефами в интерьере Дома камерной музыки имени Комитаса (архитектор и скульптор С. Кюркчян).

Поиски молодыми ваятелями новых путей в монументально-декоративной и станковой скульптуре ярко выражены в творчестве А. Шираза, Л. Токмаджяна, В. Петросяна и других. Шираз работает в разнообразных материалах, но чаще всего в металле (железо, чугун) и камне. Он создал серию обобщенно трактован-



ных обнаженных женских торсов. В скульптурной фигуре «Ода» (1970), в ее величественности и торжественности передан замысел автора: вера в человека, гордость за женщину, мать. Пластика Шираза, мужественная по своему характеру, монолитная по композиции, заставляет зрителя активно воспринимать созданные им образы. В последние годы возрос интерес Шираза к портретному жанру (портреты артиста Г. Нерсесяна, поэта П. Севака, писателя В. Сарояна, илл. 151).

Одно из лучших произведений Л. Токмаджяна монументально-декоративная скульптура «Ануш и Саро» (1969, илл. 153), установленная в парке имени О. Туманяна в Ереване. Тема ее навеяна трагической любовью Ануш и Саро — героев поэмы Туманяна «Ануш». Скульптор использовал в композиции оригинальный прием, позволивший изображение девушки включить в силуэт мужской фигуры. Этим передано единение героев, подчеркнут драматический настрой произведения. К интересным художественным результатам привело обращение Токмаджяна в последние годы к декоративной обработке стволов высохших деревьев в парках Еревана и Эчмиадзина. Герои его композиций — в основном сказочные образы: «Моя сказка» (1970), «Старик с орлом» (1971), реже реальные («Семья дровосека», 1977). Большой творческой удачей скульптора явилось осуществление в 1976 году декоративной композиции «Летящие птицы» в югославском городе Прилепа. Духовная экспрессия отличает созданные скульптором портреты. Тонко владея материалом, молодой мастер добился в «Портрете отца» (1968), выполненном из базальта, остроты силуэта и в то же время пластической цельности, передал индивидуальный характер и беспокойный духовный мир человека.

Следует подчеркнуть, что портретная пластика получила в 60-е — 70-е годы развитие в творчестве армянских ваятелей всех поколений. Обогащаясь станковыми и монументальными решениями, она поднялась на новый, более высокий уровень в художественном раскрытии духовного содержания современников и исторических личностей. Старейшие мастера армянской скульптуры охватывают более широкий круг образов и разностороннее передают их содержание. Таковы портреты А. Тер-Оганесяна, М. Мазманяна работы А. Сарксяна; портрет Аллы, «Студентка» — С. Степаняна, «Мовсес Хоренаци» — А. Урарту. Г. Агароняну особенно удались небольшие портретные памятники А. С. Пушкину, А. П. Чехову, П. Яворову, установленные перед зданиями школ Еревана. Одним из лучших монументальных портретов Е. Кочара явился бюст Ф. Э. Дзержинского (1969), установленный у здания клуба его имени в Ереване. В этом портрете напряжение форм создает экспрессивную пластику, передающую цельную мужественную натуру «рыцаря революции».

К станковому и монументальному портрету обращаются представители последующего поколения армянских ваятелей: С. Манасян («Яков Свердлов»), Т. Чорекчян («Портрет рабочего А. Мурадяна»), О. Беджанян («Портрет А. С. Грибоедова»), Д. Даниелян («Портрет художника Р. Овнатяна»). Х. Искандарян отдает предпочтение людям труда: портреты литейщиков, каменотесов, выполненные в бронзе,

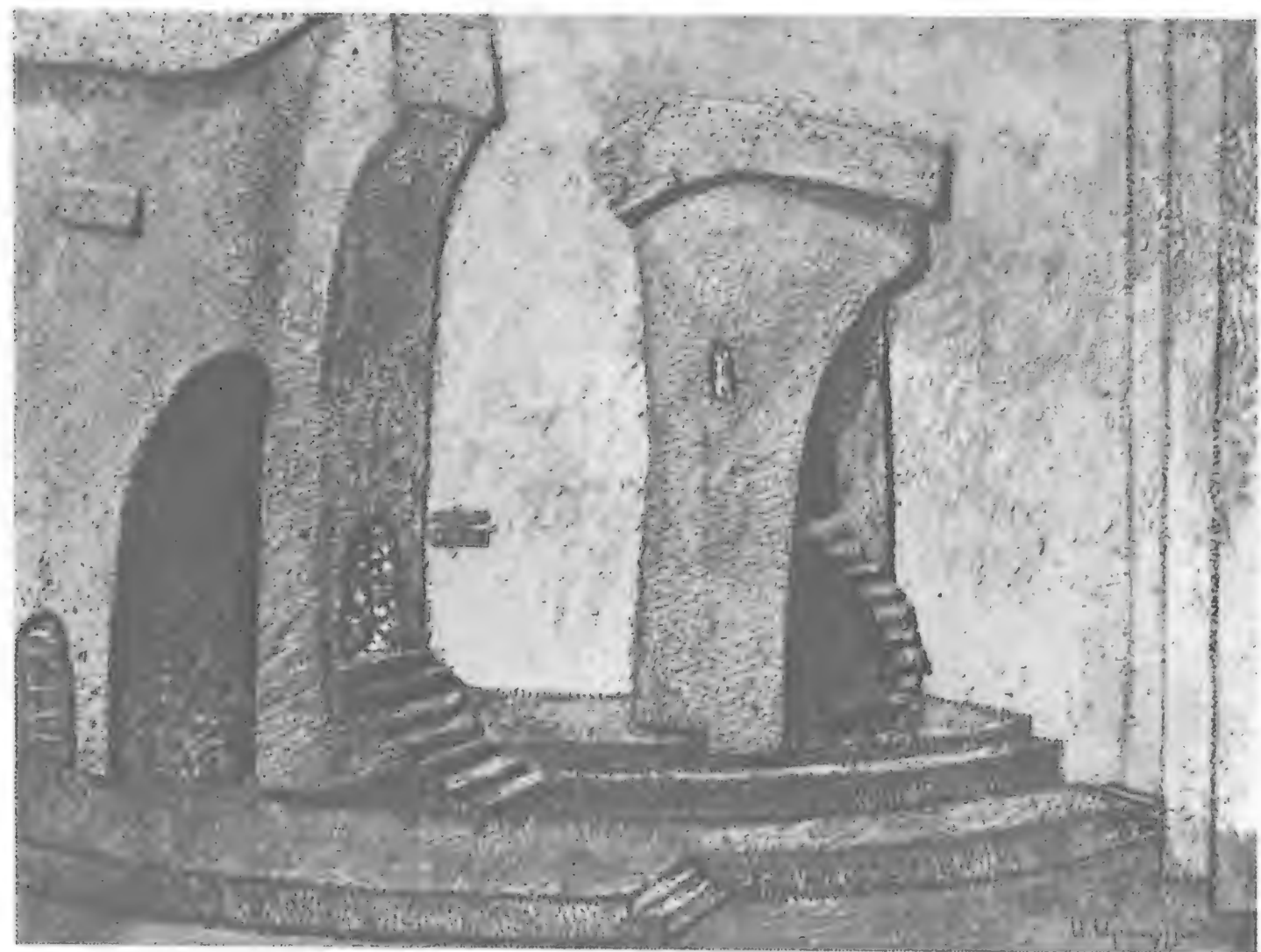


144. М. Аветисян. Эскиз декорации к балету «Гаянэ» А. Хачатуряна. 1974

меди, дереве, чеканном алюминии, очень различные по психологическому содержанию, обладают убеждающей характеристикой и цельностью пластических решений. К ним относится и торс «Рабочий» (1960).

Обобщение, жизненность характеризуют портретные скульптуры Ф. Согояна «Рабочий из Артика» (1970), «Археолог Г. Сулейманов из Самарканда» (1971).

В станковых и монументальных портретах, созданных Г. Чубаряном, проявился аналитический склад ума скульптора, который счастливо сочетается с его повышенной эмоциональной восприимчивостью. Мастер очень вдумчиво выбирает свои модели. Интересная смысловая основа способствует содержательности скульптурного образа («Портрет матери», 1965; «Мартирос Сарьян», 1967; «Портрет академика М. Мазманяна», 1972). Чубаряну принадлежат самые значительные в армянской скульптуре образы людей труда, особенно рабочих. «Рыцарь» («Голова



145. С. Арутюнян. Эскиз декорации к трагедии «Отелло» В. Шекспира. 1969





146. А. Сарксян. Мать-Армения. 1968. (Осуществлен Е. Варданяном и Р. Егояном в 1975 г.). Ленинакан

сварщика», 1962, *илл. 152*), «Портрет молодого рабочего», «Портрет медеплавильщика» (1970) и другие подкупают глубокой передачей внутреннего мира наших современников и теплотой авторского к ним отношения. В них есть и индивидуализация, и раскрытие типических и национальных черт характера. Как правило, станковые портретные образы Чубаряна монументализированы. Пластика форм создается энергичной обобщенной лепкой. Портреты выдающихся представителей армянской культуры — поэта О. Туманяна, композитора Комитаса, к которым не раз обращался мастер, емки по содержанию и выразительны по пластическому языку. «Портрет Комитаса» (1977) явился новым свидетельством высокого мастерства Чубаряна — тонкого психолога и эрудированного художника, знатока истории и культуры родного народа.

Пути развития армянской графики тесно переплетаются с живописью, так как многие мастера сочетают в своем творчестве оба вида изобразительного искусства. Отсюда ряд общих черт в армянской живописи и графике, проявляющихся в характере мировосприятия художников. Обилие тем, образов, художественных решений, склонность к новым формам, техническое многообразие, заметный подъем эстампа характеризуют армянскую графику на данном этапе.

В портретах М. Сарьяна, как и прежде, проявляется широкий интерес художника к современникам, мастерство острой психологической характеристики, лаконичность средств выражения. Карандаш, сангина, уголь, тушь, а в последние годы черный фломастер неизменно служили мастеру для претворения его замыслов. В позднем периоде Сарьяном создан ряд прекрасных автопортретов. В одном из них (1968) мы видим лицо уже очень старого художника, но полного энергии, пытливо всматривающегося в даль. Пейзажные рисунки снова и снова говорят о горячей любви Сарьяна к родной земле, к Родине («Дерево на ветру», 1971; «Пейзаж. Армения», 1972, и др.).

Облик Родины, яркие черты величественной горной страны воплощены в циклах М. Абега. Пейзажные образы монументальны, отличаются романтико-драматическим звучанием и своеобразной панорамностью: «Хлебные поля в горах», «Пейзаж в Джрашате» (1963), «Горы Армении», «Армения» (1968), «Весенний снег» (1972). Линогравюра — излюбленная техника Абега. В этой технике он создает не только пейзажи, но и сложные орнаментального характера композиции, посвященные современности. Это прочерченные тонкими белыми контурами на черном фоне символические фигуры девушек и голубей — «Миру — мир», «Голубь мира» (обе — 1961); монументального характера листы «Большое горе», «В горах весна». В графике, как и в живописи, художник идет от лирических образов к образам мужественным и сильным. Это путь к обобщенности, конструктивности композиции, лаконичности и монументальности графического языка, путь, характерный для многих армянских художников, особенно молодых.

К монументализации образов приходит в своем графическом творчестве В. Шакарян — ученик Н. Купреянова и В. Фаворского. Безукоризненно владеющий линейным рисунком, он создал композиции, своеобраз-





147. А. Арутюнян. Скульптурный портал. 1966. Фасад Государственного академического драматического театра имени Г. Сундукяна. Ереван

но интерпретирующие темы античной мифологии («Марс и Венера», «Пандора», «Одиссей»). Шакарян принадлежат также небольшие рисунки, изображающие современников («Портрет старухи», «Портрет дяди Констана», «Репатриант»). В этих рисунках, в которых чувствуется глубокое понимание внутреннего мира человека, художник исходит из традиций классической европейской и русской реалистической графики.

Мастером офорта, мягкого лака, смешанных техник, литографии является В. Айвазян. В течение десятилетий выкристаллизовывался определенный круг тем и мотивов, которые легли в основу его графических циклов. Среди них можно выделить сюиты пейзажных городских ландшафтов, «чистой природы», картин, прославляющих памятники древнеармянской архитектуры (серии ереванских, севанских пейзажей, изображения Эчмиадзина, Санаина (илл. 154), Гарни, Бжни, Карпи, Оганавана). Айвазян обогатил армянский эстамп изображениями великолепных рельефов, украшающих сооружения средневекового армянского зодчества («Егвардская богоматерь», «Барельеф Карпи», оба — 1969). Художником созданы также интересные

циклы офорт и линогравюр, посвященных новостройкам республики, героическому труду строителей («Спуск в забой», «На плотине», оба — 1971). Для творчества Айвазяна характерны жанровые и анималистические темы («Девушка с осликом», «Стрижка овец», «Белые петушки», «Баран»).

Глубокий интерес к современнику, романтика трудовых будней, природа, с которой неразрывно связана деятельность людей, раскрываются во многих произведениях художников последующих поколений. В совершенстве владея акварелью, к которой обращаются немногие армянские художники, П. Малаян создает тематические циклы, посвященные Карелии, КамАЗу, Армении; Х. Мурадян изображает трудовые сцены («Медеплавильщики») в офрте и линогравюре; В. Хачикян увлекается цветной линогравюрой (мотивы армянских народных песен) и портретами, выполненными в офрте и карандаше («Караван», «Портрет Наны»).

Портрет обретает новые аспекты в искусстве тонкого рисовальщика Р. Хачатряна. Образы писателя Р. Давояна, актрисы Н. Сайко, скрипачки Л. Исаакдзе, автопортреты выполнены выразительным линей-





148. Н. Никогосян, архитектор Д. Торосян. Памятник поэту А. Исаакяну. 1976. Ленинакан

ным рисунком. Интенсивный творческий рост художника обусловлен живым интересом к окружающей действительности, изучением натуры, знанием внутреннего мира человека, обращением к наследию мировой графики, глубоким пониманием задач портретного жанра («Женский портрет», 1973, *илл. 156*).

В 60-е — 70-е годы книжным оформлением и иллюстрациями по-прежнему продолжают заниматься К. Тиратурян (альбом «Армянское письмо»), Э. Исабекян (иллюстрации к «Вардананку» Д. Демирчяна), Р. Бедросян (экслибрисы), М. Абемян (иллюстрации к поэме «Ахтамар» О. Туманяна), С. Степанян (иллюстрации к сказке «Аладин и волшебная лампа») и другие.

Немногочисленны книжные иллюстрации А. Бекаряна. Но его листы к «Высокочитимым попрошайкам» А. Пароняна (1961), сказке «Храбрый Назар» Д. Демирчяна (1973), выполненные с тонким знанием литературного материала и отличающиеся меткими характеристиками персонажей, относятся к лучшим образцам армянской книжной графики исследуемого периода.

К новым решениям в книжной графике стремятся художники, вступившие в искусство в 50-е и 60-е годы. М. Сосоян тяготеет к созданию монументальных эпических образов (иллюстрации к книге Н. Заряна «Давид Сасунский», поэме Е. Чаренца «Ленин и Али», 1970); Г. Мамян также тяготеет к монументальному построению композиции и лирической интерпретации образов (В. Давтян. «Сказание о любви и мече» и др.).

Определяющая линия графики Р. Бабаяна — это иллюстрирование поэзии. Удачны его иллюстрации в линогравюре к песням Николаса Гильена. Выразительный рисунок, свободное владение техникой линогравюры, тонкое ощущение ее эстетических возможностей определяют индивидуальные черты творчества художника. Эти черты ярко проявились в циклах иллюстраций к поэме Г. Лонгфелло «Песня о Гайавате» и гравюр на мотивы поэзии Аветика Исаакяна.

В тесной связи с традициями искусства патриарха армянской графики А. Коджояна продолжает развиваться творчество Л. Ханамирян. Особенно привлекают художницу армянские народные сказки. Иллюстрируя их, она умеет с большой остротой передавать характеры персонажей, создавать сказочную среду своеобразной ритмической структурой композиции (иллюстрации в технике линогравюры к сказкам О. Туманяна «Золотой город», «Храбрый Назар», оба цикла — 1969).

С оригинальными графическими произведениями выступает М. Петросян. В яркой индивидуальной манере выполнены им иллюстрации к сказкам О. Туманяна «Гарник-ахпер» (1964), «Удивительный ашуг» (1967), к поэме «Давид Сасунский» (1969), к нравоучительным басням Вардана Айгекци (1971, *илл. 157*). Художник работает акварелью, тушью, фломастером. Композиции его носят орнаментальный характер. Эта орнаментальность, богатство ее ритмов и форм способствуют активной передаче содержания. Композиционная целостность листов и вместе с тем значение каждой линии, каждого пятна, несущих смысловую нагрузку, определяют силу их воздействия.

В поисках орнаментального решения композиций, творческого использования национального наследия — средневековой миниатюры, в стремлении к психологически напряженному художественному образу Петросяну близок К. Смбатян (иллюстрации к сказке О. Туманяна «Злополучные купцы», к армянским народным сказкам «Аствацатур», «Колхозная свадьба»).

Достижения армянской книжной и станковой графики 60-х — 70-х годов особенно ярко проявились в творчестве Г. Ханджяна. Великолепный иллюстратор произведений О. Туманяна («Ануш», «Гикор», «Сако Лорийский») и Х. Абовяна («Раны Армении») Ханджян работал в 1963—1965 годах над иллюстрациями к поэме Паруйра Севака «Несмолкающая колокольня» (черная гуашь, *илл. 155*). Основанием для иллюстраций послужили девять песен о Комитасе, девять эпизодов из его жизни. Художник нашел оригинальное решение композиций, расположив их попарно, на разворотах книги. Разделенные полосами белых полей, они вместе с тем связаны друг с другом смысловым и эмоциональным содержанием. Глубина передачи замысла литературного произведения, национальное своеобразие образов, высокое исполнительское мастерство обусловили большой творческий успех худож-





149. Е. Варданян, Г. Чубарян, С. Назарян, Г. Бадалян, А. Григорян, А. Шагинян. Скульптурные фигуры Мовсеса Хоренаци, Мхитара Гоша, Фрика, Анания Ширакаци, Григора Татеваци, Тороса Рослина на фасаде здания Матенадарана имени М. Маштоца. 1960-е гг. Ереван

ника. Способность воздействовать на широкие круги читателей искренностью, поэтической чистотой выражения идеи, самобытность мышления, индивидуальная графическая манера проявились также в иллюстрациях Ханджяна к рассказу М. Шолохова «Судьба человека» (1965), Г. Эмина «Баллада о рыбаке» (1970) и «Танец сасунцев» (1976).

Для станковой графики Ханджяна характерны серии листов, раскрывающие волнующие темы современности. Особенно интересны серии «Париж» (1960), «Итальянские впечатления» (1965—1966), «Испания» (1970), «Мексика» (1976); они выполнены в смешанной технике (уголь, карандаш, пастель, гуашь), а также в линогравюре на основе наблюдений и впечатлений от поездок по зарубежным странам. Обращается

Ханджян и к монументально-символическим образам. Примером может служить триптих «Армения. Из летописи истории моего народа» (1971), охватывающий важнейшие вехи истории Армении с 1915 до 1970 года. Серия «И это в наше время» (1972—1973) в обобщенных образах передает ощущение человеком наших дней трагических событий современности. К этим циклам Ханджяна близки работы некоторых других мастеров, в частности Р. Бабаяна (сюита «Юность комсомольская моя», 1967; «Моя Родина», 1970), Г. Карапетяна (серия «Хроника одной семьи», 1975), Д. Гаспаряна (цикл «Космос», 1967).

В станковую графику последних двух десятилетий вносится романтическая струя работами Р. Адаляна («Портрет сестры», серия с изображением скачущих





150. А. Овсепян. Памятник архитектору А. Таманяну. 1977. Ереван

лошадей), А. Унаняна (серия фантастических декоративных пейзажей «Эхо океана», «Морское дно»). Сложную психологическую линию начал развивать в графике М. Аветисян. В отмеченных печатью яркой индивидуальности композициях «Скорбь» (1972), «Моя мать», «Сумерки» (обе — 1973) он передал глубокие человеческие переживания и настроения.

В 60-х — 70-х годах увеличилось число художников, работающих в области плаката и сатирической графики. Интересны плакаты С. Арутюняна, В. Мандакуни, А. Закаряна, Х. Гюламирjana, Г. Аракеляна, В. Подпомогова. Из политических плакатов актуальностью тем и художественной силой выражения выделяются работы А. Асляна («Нет!», «Помни», 1963), Р. Нанушьяна («Долой войну!», «Лениниана», 1970) и других художников.

В развитии политической и бытовой сатиры значительную роль продолжает играть журнал «Возни» («Еж»). Наряду с хорошо известными мастерами О. Шаваршем, С. Арутюняном, С. Ш. Степаняном в нем выступают представители последующих поколений графиков — Г. Тер-Казарян, Г. Арамян, Г. Яралян и другие. Особенно привлекает творчество Яраляна. Излюбленный его жанр — дружеские шаржи, в которых сочетается остроумная и психологиче-

ски точная трактовка образов современников в многофигурных композициях («Заседание выставкома», 1968). Или это отдельные портреты (серия «Деятели нашего культурного фронта», 1973), с теплым юмором передающие темпераментные натуры художников, композиторов, артистов. Яралян много сил отдает политической карикатуре и плакату, которые отличаются широтой тем и острой подачей материала.

В 1977 году в Ереване была организована первая выставка графических произведений армянских художников. Она явилась смотром сил большого отряда мастеров нескольких поколений, наделенных различными творческими индивидуальностями, работающих в разнообразных областях графики, решающих важные задачи, поставленные жизнью.

Декоративно-прикладное искусство Армении в 60-е — 70-е годы переживает значительный период своего развития. В это время интенсивно (хотя и неравномерно) развиваются все его основные виды — керамика, ковроткачество, ювелирное искусство, художественная ткань, художественное стекло, металл, дерево. Решение проблем нового общественного и жилого интерьера, художественного оформления быта



советских людей привлекает многих художников-прикладников, число которых значительно возросло за счет представителей младшего поколения.

С 60-х годов одно из ведущих мест среди остальных видов декоративно-прикладного искусства принадлежит керамике. Она обретает яркий национальный облик и современное звучание благодаря усилиям Р. Симонян, Р. Шавердяна, А. Бдеяна. Творческая деятельность Симонян многогранна: керамическая посуда, произведения мелкой и декоративной пластики, расписные произведения, произведения монументально-декоративного характера. Хорошо зная и любя древнюю армянскую культуру, художница привносит лучшее из национального наследия в современное декоративно-прикладное искусство. Что бы ни создавала Симонян, она всегда ищет выразительные решения. Поэтому керамика темпераментного мастера жизнерадостна и нарядна, образы поэтичны и пронизаны глубокой эмоциональностью. Тема Армении проходит через все ее творчество, своеобразно отражаясь в каждой вещи, в насыщенном теплом колорите, характере орнамента, росписей, скульптурных образах и формах. Очень любит Симонян изображать в керамической скульптуре армянских девушек — грациозных, полных обаяния, одетых в национальные костюмы («Ванская девушка», 1966; «Каринские девушки», 1967; «Арминэ», 1970). В своем творчестве она обращается также к армянским мифам, сказаниям, поэзии Саят-Новы, О. Туманяна, А. Исаакяна и Е. Чаренца.

Керамика Симонян привлекает богатством фантазии, многообразием форм, цвета, фактур. Виртуозно владея различными техниками, мастер часто прибегает к прозрачным или глухим цветным поливам. Одной из излюбленных техник художницы является восстановительная глазурь, способствующая выявлению мерцающего богатства перламутровых оттенков поверхности предметов («Лорийская девушка», «Аревшат», сосуды, 1965). Крупные монументально-декоративные скульптурные произведения художницы в последние годы украсили интерьеры зданий и зеленые пространства столицы республики (керамика в Институте почвоведения, 1968; триптих «Цовинар» в одноименном ресторане, 1970; «Девушка из Вана», 1973, улица Х. Абовяна, *илл. 158*; все — в Ереване).

Р. Шавердян — мастер широкого диапазона и большой эрудиции. Художнику было почти 60 лет, когда он обратился к керамике, и в ней наиболее полно, многогранно раскрылся его творческий облик лирика и жизнелюба, его индивидуальный стиль. Вначале Шавердян занимался росписью тарелок и блюд из фарфора и фаянса. Переход к майолике, особенно к ангобу помог ему открыть красоту, заложенную в самом материале. В ангобе Шавердян проявил себя как мастер своеобразных композиций, прекрасный колорист и рисовальщик. Музыкальность нежных приглушенных цветовых отношений, пластичность линий, лаконичная выразительность образов, достигнутая Шавердяном в этих произведениях, часто ассоциируется с фресковой живописью. Это особенно четко видно в созданной в начале 60-х годов серии декоративных блюд на мотивы поэзии Саят-Новы, в блюдах с жанровыми мотивами («Гончар», «Чабан», «Джигит»). Постепенно Шавердян все более и более начинает увлекаться керамической скульптурой: настольные фигурки и ком-



151. А. Шираз. Портрет Вильяма Сарояна. 1977

позиции — плод наблюдений и воспоминаний художника («Армянка с ребенком», «Семья», серия «Музыка» и др.).

Шавердяну принадлежит серия керамических сувениров «Армянские куклы». Лирические, порой смешные или гротесковые образы кукол с национальными чертами привлекают внимание новизной, остротой и живой выразительностью. Многие сувениры были тиражированы большими сериями. Художник создал также сосуды для соли в виде мощных женских фигур («Абаранка»), используя традиции национального народного искусства. В последние годы жизни Шавердяна одновременно увлекала задача создания декоративной керамики и эскизов гобеленов для украшения больших интерьеров общественных зданий.

С новым этапом развития армянского декоративно-прикладного искусства связано творчество А. Бдеяна. Как и старшие его коллеги, он обращается к древнему армянскому прикладному искусству — керамике Лчашена, Урарту, Двина; в то же время чутко прислушивается к требованиям современной жизни. В начале творческого пути Бдеян обратился к малым формам, в которых стремился найти связь современных средств выразительности с наследием национальной керамики. Затем усиливается интерес художника к декоративной керамике и к задачам ее синтеза с архитектурой. Поэтому в его произведениях постоянно акцентируются монументальные черты. Они ясно выявляются в работах, представленных на выставках в середине 60-х годов. Блюда, вазы, декоративные плиты из шамота сочетают монументальность форм с красочностью глазурей. Подобное сочетание определяет индивидуальное творческое лицо Бдеяна.





152. Г. Чубарян. Рыцарь. (Голова сварщика). 1962

Впервые декоративные вазы-карасы, кашпо (черного лощения) были выполнены мастером для интерьера здания Матенадарана. Спустя несколько лет Бдеян по-новому решает задачи монументальной керамики в «Зимнем саду» здания Государственного академического драматического театра имени Г. Сундукяна. Он ввел в интерьер три одиннадцатиметровые колонны, покрытые керамическими плитами с тематическими рельефами. Последние вместе с декоративными масками, вазами и небольшим бассейном внесли смысловое и эмоциональное начало в «зеленое пространство» (илл. 159).

Одной из лучших работ Бдеяна 70-х годов является пространственное решение интерьера нового кинотеатра «Россия» в Ереване с помощью декоративных керамических решеток. Они составлены из полых кубов черного цвета, в которые местами вмонтированы театральные маски из серого шамота. Восприятие решеток с различных точек создает динамический эффект изменения орнаментальных композиций. Декоративная керамика органично связана с архитектурой в

здании дачи Горсовета в Норке (Ереван). Керамика Бдеяна вышла и на улицы Еревана: это декоративные вазы разной формы на улице Саят-Новы, Абовяна, в сквере перед зданием Большого зала Армконцерта.

С успешным развитием керамики 60-х — 70-х годов тесно связано также творчество Н. Агаджаняна, В. Теруни, Э. Берояна, Ю. Букова, И. Бабяна, Н. Габриелян, В. Атаняна, В. Согомоняна.

Творческие процессы в керамике аналогичны тем, которые происходят в ковроткачестве, ювелирном искусстве, художественном стекле и других областях армянского декоративно-прикладного искусства. Это, во-первых, изучение и творческое использование национального наследия, во-вторых, трансформация новейших художественных идей. Такие задачи стоят в центре внимания современных армянских ковроделов — А. Кешишяна, Р. Маргаряна и других.

Молодым видом армянского ковроткачества явился гобелен. В последнем десятилетии в области гобелена интенсивно работают К. Егиазарян, А. Казарян, Н. Асатрян, А. Воскерчян. Среди них особо выделяется Егиазарян — художник-монументалист, создающий тематические ковры, гобелены, мозаичные композиции. Самый крупный по размеру и художественной значимости гобелен, исполненный Егиазаряном (с участием А. Казарян) — театральный занавес для Дворца культуры Усть-Каменогорска. Трехчастный гобелен «Цвети, наш край» (1977) повествует об истории Восточно-Казахстанской области, о счастливой жизни народа в советскую эпоху. Гармоничное цветовое решение (серебристо-зелено-коричневая гамма), крупные ритмы композиционного построения, смешанная техника, способствующая богатой фактуре гобелена, придают торжественное звучание этому оригинальному произведению.

Большой опыт накоплен армянскими мастерами-ювелирами. Их ряды постоянно пополняют молодые кадры. В основном работа ведется по серебру и мельхиору с полудрагоценными и искусственными камнями. Ряд ювелиров — А. Пилипосян, Ж. Чулоян, А. Берберян (илл. 161) в своем творчестве придерживаются традиционных форм. Другие — Э. Шакарян, Г. Торосян ищут новые решения, которые вносят современную остроту в ювелирное изделие. Часто исторический образец служит толчком для создания современного по стилю произведения (работы Л. Баласяна, М. Мандаляна, Р. Сарвазяна, илл. 160).

Новые эксперименты производятся в художественном стекле, имеющем в Армении давнюю историю. Интересна пластика и нарезные рисунки в хрустальных изделиях С. Гаспаряна (трио «Квадрат», 1974), Г. Мхитарян (прибор для вина, 1974), К. Погосяна (комплект «Гарун», 1973), цветовые гаммы в работах Г. Никояна (сервиз для десерта «Эребуни», 1972).

Искусство чеканки, широко увлекавшее мастеров в 60-е годы, в 70-е годы испытывает некоторое затишье, связанное с укоренившимися в этой области декоративно-прикладного искусства штампами и снижением художественного качества. В 70-е годы возрос интерес к резьбе по дереву и к кованым предметам.

Произведения армянских художников-прикладников свидетельствуют об их растущей связи с жизнью, о широком внедрении в быт советских людей, в общественные интерьеры и архитектурные ансамбли.





153. Л. Токмаджян. Ануш и Саро. 1969. Ереван

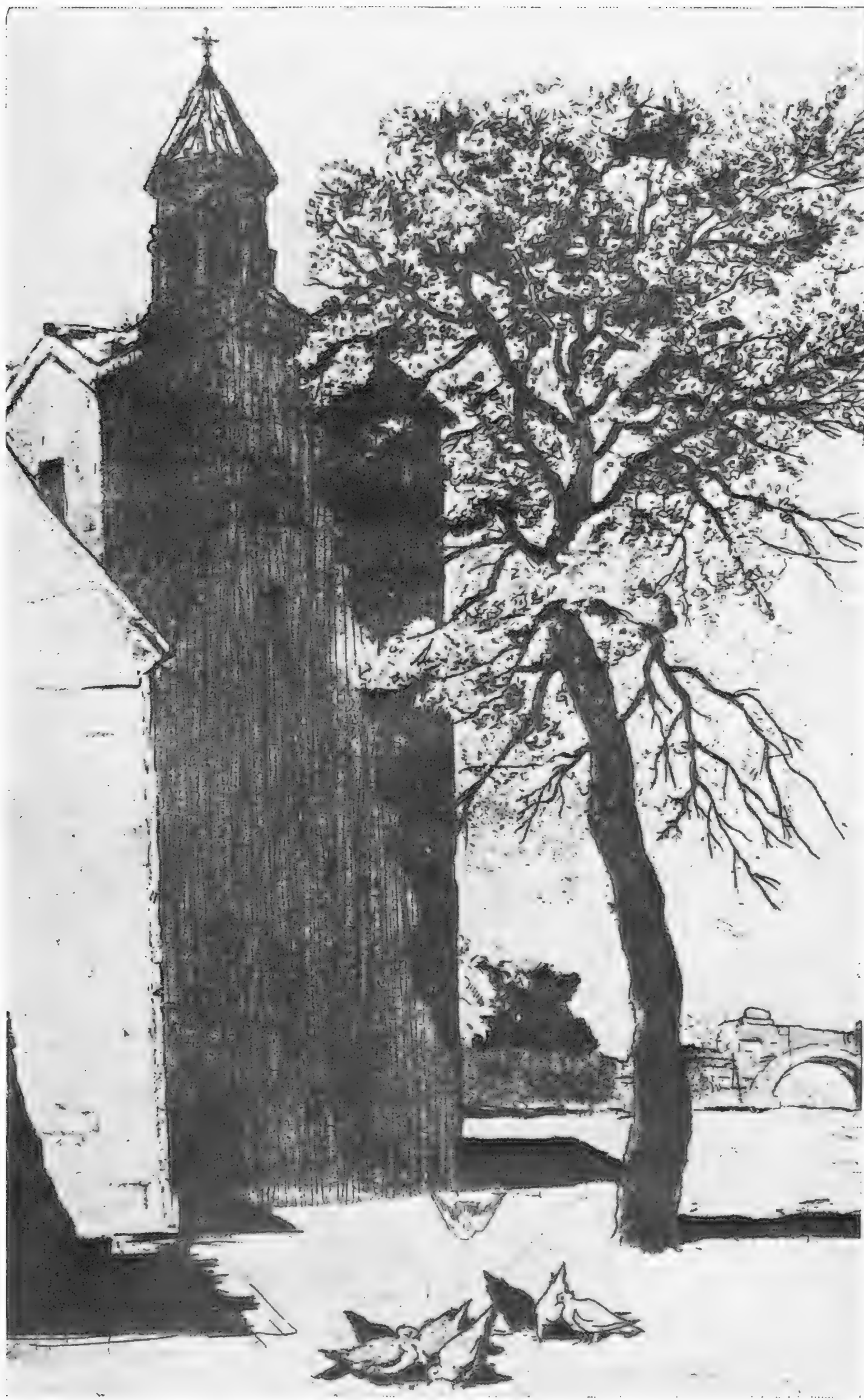
Развитие архитектуры Армении в 60-е — 70-е годы характеризуется реконструкцией существующих и созданием новых городов, внедрением прогрессивного опыта современного градостроительства, разработкой принципов комплексной застройки жилых районов и микрорайонов.

Достижения армянской советской архитектуры связаны в основном с застройкой столицы республики. Первые строители советского Еревана, и прежде всего А. Таманян, руководствуясь доступной им мерой предвидения и уровнем градостроительной науки, заложили планировочную основу и задали масштабный и стилистический облик будущего города. В течение почти трех десятилетий этот город «улиц-коридоров» с каменными 4—5-этажными домами, город кольцевых бульваров и парадных площадей, тактично дополненный (без особой ломки) генеральными планами 1939 и 1951 годов, выдерживал испытание временем и морально не устаревал. В архитектурно-художественном облике цент-

ра Еревана органично развиты прогрессивные черты национального зодчества на современной основе. Эта направленность оказалась перспективной. Город в целом приобрел своеобразный и запоминающийся единый облик, что в значительной мере обусловлено также применением естественного камня.

Новый, четвертый по счету генеральный план советского Еревана, разработанный институтом «Ереван-проект» (1970, архитекторы М. Мазманиян, Г. Мурза, Э. Папян, Ц. Чахалян и др.), предусматривал рост населения к 1980 году до миллиона человек. В основу структуры города положена идея создания планировочных районов, ограниченных природными условиями и скоростными дорогами. Ереван делится на девять планировочных районов, восемь из которых сгруппированы вокруг девятого, расположенного в центральной части города. Территория каждого из них магистралями общегородского значения членится на жилые районы, а последние — магистралями районного зна-





154. В. Айвазян. Санаинский монастырь. Колокольня XIII в. Из серии «Памятники архитектуры Армении». 1972

чения — на микрорайоны. Центры восьми районов организуются на магистралях городского значения, ведущих к общегородскому центру. Особое внимание уделено живописному ущелью реки Раздан, протекающей по территории города с севера на юг и юго-запад. В южной части, на землях села Кохб, создано Ереванское море площадью в 70 гектаров.

Архитектура Еревана складывается как гармоничное единство традиционных стилистических тенденций, заложенных в лучших его ансамблях, и новых композиционных приемов, основанных на использовании возможностей современных конструктивных систем и эффективных материалов.

Величественная площадь Ленина по-прежнему остается сердцем Еревана и главным его украшением. Непосредственно за площадью проходит широкий озелененный Главный проспект (архитекторы А. Зарян и др.), застраиваемый общественными сооружениями и

завершающийся монументальным зданием Главпочтамта (архитектор Э. Сарапян). Проспект соединит Конд с районом Республиканского стадиона. Широкие пешеходные аллеи с многочисленными и пластически многообразно решенными фонтанами, цветниками, площадки для игр, танцев и небольших эстрадных выступлений стали любимым местом прогулок ереванцев, особенно в летние вечера.

Однако облик Еревана все больше и больше определяют его новые районы, многие из которых уже сформировались. Это прежде всего Ачапняк — первенец комплексной застройки на свободных территориях. В соответствии с климатическими условиями дома в этом районе обращены жилыми помещениями на юг, подсобными — на север. Район имеет общественный центр с тремя площадями: культуры, административной и торговой. Вдоль всего комплекса, по берегу Раздана, размещен парк культуры и отдыха. Вслед за Ачапняком, где из-за ограниченного количества типов жилых домов (в основном каменных 4—5-этажных, многосекционных), несколько схематичной застройки и отсутствия вертикальных акцентов не было достигнуто выразительного объемно-пространственного и силуэтного решения, возникли новые районы — Зейтун, Норк, Аван и другие.

Эти районы, расположенные на территориях со значительным рельефом, застроены эстетически более выразительными жилыми комплексами. В частности, застройка Норкского массива, где наиболее крутой рельеф, отличается своеобразным сочетанием разноэтажных (5, 9, 14), различных по конфигурации — линейных, односекционных (башенных), в форме трилистника — и по технике возведения (крупнопанельные, каркасно-панельные, методом подъема этажей и перекрытий и др.) жилых домов. Наибольшие возможности пластического обогащения жилой застройки, за счет свободной прорисовки внешнего контура плана вокруг центрального ядра, дает метод возведения с подъемом этажей и перекрытий. Однако пока эти возможности, к сожалению, используются недостаточно.

В рассматриваемый период производилась комплексная реконструкция центральных частей городов, особенно Еревана и Ленинакана. После реконструкции (1968, руководитель архитектор Ф. Дарбинян) значительный участок улицы Абовяна в Ереване стал больше соответствовать представлению о городе Араратской равнины с его знойным летом. Зелень и водные поверхности, живописно вклиненные в широкие глади тротуаров, тенистые уголки не только улучшают здесь микроклимат, но и создают эстетические ассоциации с интимной средой озелененных дворов народного жилища Араратской долины, расширенной до масштаба современной улицы. Обогащена застройка и цветом. Белый камень новых жилых домов, решенных в простых формах, где основным декоративно-функциональным элементом является традиционная лоджия, сочетается с металлом и стеклом сплошных витрин, с выложенным из двухцветных камней декоративным панно на торце одного из корпусов (художник В. Хачатурян).

Реконструкция улицы Саят-Нова привела к улучшению транспортных связей в направлении северо-запад — юго-восток. Существенны здесь вертикальные акценты — три жилых дома и гостиница «Ани». Объ-



емное решение гостиницы (архитекторы Ф. Дарбинян, Э. Сафарян, Ф. Акопян, *илл.* 162) сочетает высотную часть, где расположены жилые номера, с низким протяженным объемом, включающим вестибюль, помещения обслуживания, кафе и ресторан. Скромно и тактично обогащенные рельефами на камне, фасады стен первого этажа привлекают внимание, создают необходимую «локализацию» архитектуры и придают ей национальное своеобразие.

В остальных городах Армении, в частности в Ленинакане и Кировакане, формирование градостроительных ансамблей происходило в неодинаковых условиях, поскольку в их застройке по-разному сложилось количественное соотношение нового и старого. Неодинакова и объективная историческая ценность архитектурного наследия в этих городах. И, конечно, различные возможности развития градостроительных идей и приемов на современной технической и функциональной основе.

В Ленинакане сравнительно более бережно, чем в других городах, отнеслись к старой застройке и в то же время нашли новые формы, гармонирующие, иногда даже контрастирующие, со старыми, но не обесценивающие их. Старые кварталы и улицы (в том числе непосредственно примыкающие к центру) входят в общий ансамбль города активными компонентами, а не доживающими свой век остатками старины. Оригинальны объемно-пространственные решения нового Ленинакана (улица Арагац, 1964, архитектор Г. Мушегян), умело вписанные в застройку образцы монументального искусства. Такой подход к градостроительству позволил избежать подражания столичным образцам, обычно приводящего к провинциализму.

Бурно растущий центр химической промышленности Кировакан сформировался на основе дачного поселка. В основном 4—5-этажная застройка Кировакана гармонично сочетается с группой зданий повышенной этажности (1960, архитектор В. Белубекян и др.) и вместе с ней хорошо вписывается в живописную природу «Лорийской красавицы». Сформировался новый жилой район Димац (архитектор М. Гнуни).

Прогрессивное направление градостроительства наиболее ярко проявляется в молодых промышленных городах: Абовяне, Раздане, Чаренцаване, Каджаране.

Выразительным объемно-пространственным решением отличаются каскадно-блочные и каскадно-галерейные дома на крутом рельефе в городе Кафане (архитектор П. Туманян и др.), актуальность которых определяется крайней ограниченностью удобных для застройки территорий в Армянской ССР.

В городах, где историческая застройка дает достаточную основу для нахождения верного стилового строя современной архитектуры, обеспечения ее преемственности, в ряде случаев эта возможность пресекалась непомерно быстрым их ростом. Таковы, в частности, Эчмиадзин, Аштарак и некоторые другие небольшие города и районные центры, где за послевоенные десятилетия были снесены образцы народного зодчества, которые могли быть тактично включены в новую застройку, сочетаясь с ней и перекликаясь отдельными композиционными приемами.

Не избежала этой участи и застройка Кондского холма, расположенного в северо-западной части исторического ядра дореволюционного Еревана.



155. Г. Ханджян. Резня. Иллюстрация к поэме «Несмолкающая колокольня» П. Севака. 1963—1965

В 60-е — 70-е годы в Армении, как и во всей стране, происходит перестройка архитектурной практики. Создается база индустриального строительства, разрабатываются прогрессивные приемы планировки и застройки жилых районов и микрорайонов и, наконец, повышается уровень архитектурно-художественного образного решения зданий и градостроительных комплексов.

Эти направления, обладающие, при всей их взаимобусловленности, относительной самостоятельностью и неравномерностью развития, получили в Армянской ССР своеобразную трактовку, которая объясняется специфичностью природных и бытовых условий, а также строительных и национально-культурных традиций.

Возникло неизбежное противоречие между требованиями унификации планировочного и конструктивного решения зданий, с одной стороны, и многообразием природных, градостроительных факторов, демографическим составом населения — с другой. Одним из путей совмещения вариантов планировки, соответствующих особенностям климата, с единством конструктивной коробки явилось создание типов жилых домов с периодически (посезонно) трансформирующимися квартирами (1968, архитектор Л. Бабалян).





156. Р. Хачатрян. Женский портрет. 1973

В архитектуре уникальных зданий наблюдаются различные стилистические направления. Одно из направлений, характеризующееся отказом от преемственности и закономерного развития прогрессивных традиций, а также от использования естественного камня, большого распространения не получило. Перспективным оказалось другое направление, для которого характерно сочетание естественного камня со сборным железобетоном, металлом, стеклом и пластиком. Примером может служить здание Драматического театра имени Г. Сундукяна в Ереване (1966, архитектор Р. Алавердян, инженер Р. Бадалян, при участии С. Бурхаджяна и Г. Мнацаканяна): усложненная объемно-пространственная композиция, вызванная условиями расположения и формирования здания, не только не маскируется стремлением к симметричности, но дает основу для свободного живописно-асимметричного, но уравновешенного расположения масс. Такой подход находит отражение и в интерьере с его «переливающимися» пространствами. В здании театра гармонично сочетаются традиционные (туф, мрамор, дерево) и новые материалы. И хотя каменная в основном постройка имеет большие остекленные разрывы, она выглядит композиционно цельной. Здесь много смелых творческих находок. Великолепный триптих-панно «Армения» М. Сарьяна в фойе, скульптурный портал А. Арутюняна, пластический и цветовой строй зимнего сада, резьба на камне в интерьере — все это дополняет облик здания.

Композиционное решение и художественная выразительность другого крупного общественного здания —

Ленинканского драматического театра имени А. Мравяна (1970, архитекторы С. Сафарян, Р. Багдасарян, инженер С. Багдасарян) наглядно показывает, сколь широки возможности творческого развития «традиционалистского» направления. Все в этом здании подчинено требованиям графика движения, лучшему функционированию и взаимодействию отдельных частей театрального организма. Наряду с этим — доведенный до предела лаконизм симметрично развивающихся объемов, отказ от каких бы то ни было «чисто декоративных» приемов.

Своеобразно развивает традиции Г. Агабабян в сравнительно небольшом здании Ереванского автовокзала. Трехчастное построение объема логично следует за функциональной целесообразностью — органично объединить просторный зал ожидания с боковыми подсобными помещениями. Зодчий умело сочетает каменную стену с железобетонной конструкцией портала.

Удачным примером развития традиционного направления можно считать здание Строительного банка (архитектор З. Бахшиян). Здания институтов физиотерапии (архитектор А. Казарян) и биохимии (архитектор Р. Алавердян) характерны удачным включением в композицию фасадов крупных панно, набранных из природных многоцветных камней (художники А. Колозян, З. Мирзоян, Ц. Азизян, К. Егиазарян и М. Камалян).

В гостинице «Двин» (архитекторы Ф. Акопян, А. Алексанян, Э. Сафарян, инженер С. Абраамян) умелое использование значительного перепада рельефа для организации на разных уровнях и с противоположных сторон отдельных входов в жилые и общественные помещения привело к формированию выразительной объемно-пространственной композиции — протяженного подиума, на который опирается десятиэтажный жилой корпус. Пластическое богатство здания дополняется красивой фактурой облицовочного туфа. Резной камень с фасадов здания переходит в интерьеры, придавая им значимость, связывая в единую цепь зрительных впечатлений. Существенная роль в создании высокой художественной выразительности интерьеров принадлежит мастерам изобразительного искусства (скульптор А. Шираз, художник В. Атанян), сотрудничавшим с архитекторами.

Самостоятельную стилистическую линию в армянском зодчестве создал еще до войны архитектор Р. Израелян. В его работах по-новому осмыслено тектоническое построение каменных сооружений Армении. Композиционное мастерство, широкое и умелое использование богатых пластических возможностей камня, включение скульптуры и декора придают произведениям Израеляна новаторский характер при ярко выраженном национальном колорите.

Большое место в его творчестве занимают сооружения, посвященные выдающимся историческим событиям. С эпической силой воплощена тема патриотизма в мемориальном ансамбле в Октемберяне, посвященном 50-летию Сардарapatского сражения (1968, архитектор Р. Израелян, скульпторы А. Арутюнян, С. Манасян, А. Шагинян, *илл. 164*). Уже по дороге к памятнику, на значительном расстоянии от него возникает на горизонте стройная вертикаль, которая по мере приближения к мемориалу приобретает черты колокольни. У подножия холма, стоя перед лестницей, мы воспри-



нимаем колокольню как бы под охраной фланкирующих ее могучих крылатых быков, выполненных в стилизованных, подчеркнуто геометризованных формах. Это необычное сооружение, поставленное на высокий стилобат: четыре мощных пилон, соединенных в верхней части арками, к которым подвешены колокола. Здесь звучат мелодии патриотических песен, которые заставляют вспомнить то грозное время, когда гремели набатом колокола, сзывая народ к сражению.

Решенный в лаконичных, крупных формах, динамичных пропорциях, монумент символизирует стойкость и мужество. Это и памятник вечной славе героев, в смертельной схватке отстоявших родную землю от захватчиков, и торжественный гимн счастливой жизни, миру, труду. Колокольню роднят с национальным искусством не конкретные формы, а скорее закономерности формообразования, воспринятые, однако, не канонично, а в соответствии с современной идейно-функциональной и конструктивной основой сооружения.

Сардарапатский комплекс примечателен прежде всего необычной гармоничностью ансамбля, организованного с помощью принципиально различных художественных средств и приемов воплощения идейного содержания. Смелая попытка зодчего объединить разные средства формирования художественного образа, такие, как условный язык архитектурных форм, язык скульптурных символов (особенно удачны орлы, за-



157. М. Петросян. Иллюстрация к нравоучительным басням Вардана Айгекци. 1971



158. Р. Симонян. Девушка из Вана. 1973

стывшие как бы в вечном почетном карауле над прахом героев), и повествовательный, сугубо реалистический характер рельефов на тыльной стороне памятной стены, увенчалась успехом. Определенная внутренняя самостоятельность образного строя отдельных компонентов, расположенных на значительном расстоянии друг от друга, не привела к пестроте, а обогатила монумент в целом.

В мемориальный комплекс входит здание трапезной, в одном из залов которой на продольной стене размещена тематическая мозаика «Рай» (художник К. Егiazарян). Ее композиция организована из легких фигур танцующих девушек, которые чередуются с древом жизни. Идея произведения — торжество жизни.

Большое эмоциональное воздействие Сардарапатского комплекса обусловлено народностью образного решения, не просто воскрешающего историю минувших событий, но и отмеченного печатью оценки их народом как страницы героического прошлого. Не случайно мемориал стал любимым местом гуляний.

К ансамблю примыкает монументальное здание Государственного музея этнографии Армении. Здесь все





159. А. Бдеян. Декоративная керамика. 1966



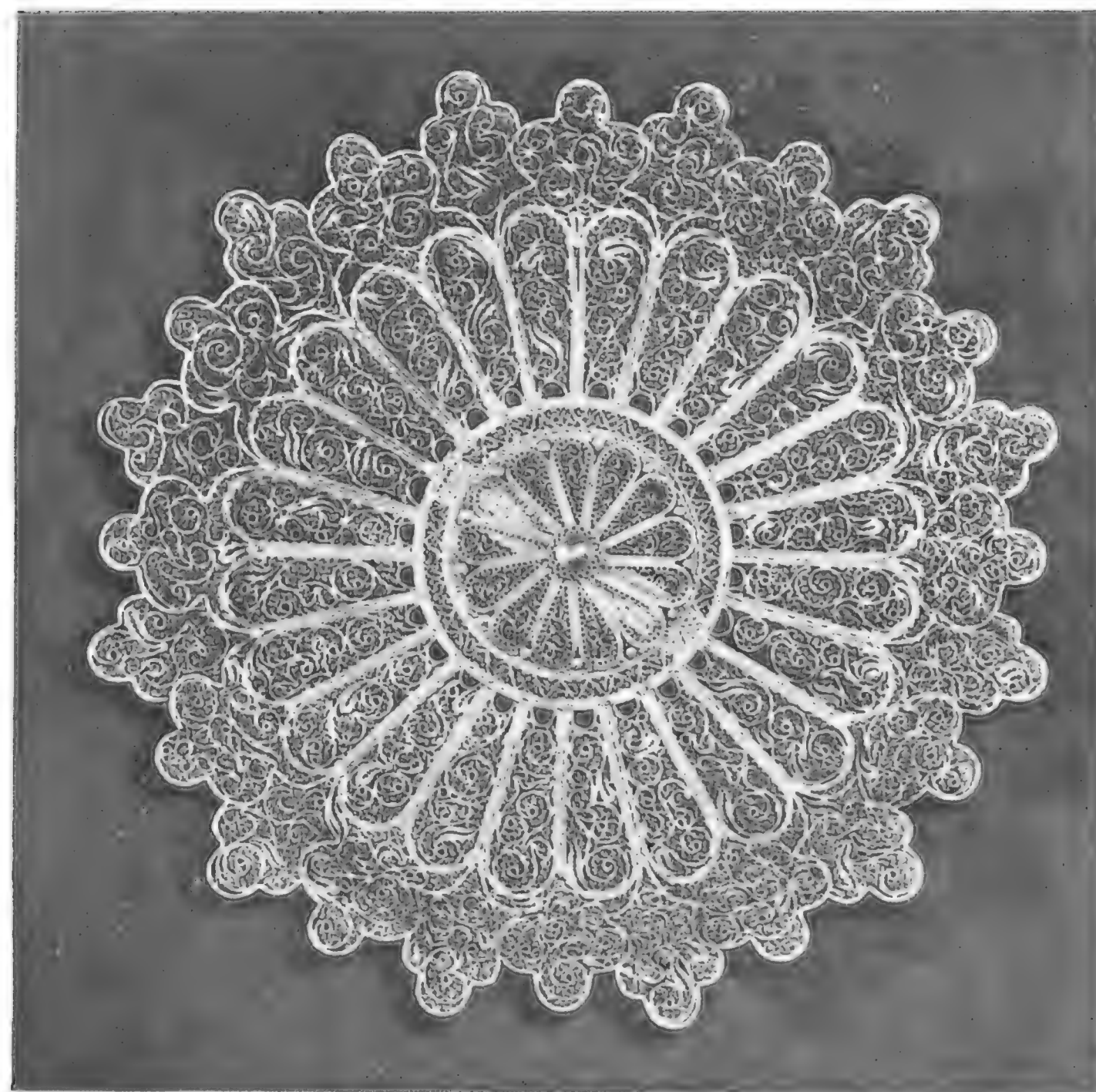
подчинено созданию наилучших условий для экспозиции. Хорошо продуманный график движения посетителей, обилие света, проникающего через проемы в покрытиях и внутренние дворики, большая экспозиционная площадь — 5000 кв. метров (стены по наружному периметру глухие) — все это отвечает самым современным требованиям к музейному зданию. В то же время монументальный объем здания своими гармоничными пропорциями и хорошо прорисованными формами, вкраплениями треугольных ниш на фасадах, облицованных ярко-красным октемберянским туфом, органично связан с богатым пространственным решением интерьеров, отражает его в близких сердцу народа формах и образных ассоциациях. В этой последней крупной работе Исраеляна как бы выкристаллизовывались наиболее характерные черты творческого кредо большого мастера.

Можно заметить успехи армянской архитектуры и в пределах творческого течения, характерного более решительным отходом от традиций.

Наиболее показателен в этом смысле большой комплекс Института кардиологии в Ереване (архитектор Д. Торосян). Высотный главный корпус комплекса еще издали читается как белоснежный, строго призматический нерасчлененный объем. Подчеркнутая геометричность здания, прорезанного ровным ритмом вертикальных узких проемов и пилонов, облицованная белым фельзитовым туфом плоскость фасада как бы символизируют чистоту и покой расположенных за стеной палат.

Двухзальный кинотеатр «Россия» (1975, архитекторы Г. Погосян, А. Тарханян, С. Хачикян, инженеры Г. Геворкян, И. Цатурян, *илл. 165*) отличается своеобразным композиционным решением, продиктованным расположением на уровне второго этажа залов на 1600 и 1000 мест и вантовой конструкцией сооружения. Гладкие боковые плоскости, облицованные туфом, контрастируя с большими остекленными поверхностями, придают сооружению выразительность. В оформлении кинотеатра принимали участие многие художники, в том числе В. Петросян, Ю. Петросян, А. Шираз, Г. Элибекян, А. Бдеян. В вестибюле зритель встречается с декоративными рельефами из чеканной меди, которые украшают пилоны и вносят в интерьер праздничное настроение («Танец арлекинов» Э. Харазяна и др.). Удачен яркий витраж геометрического характера (Р. Гаргалоян), расположенный между глухими стенами двух кинозалов. Освещение через крупные куски литого стекла придает монохромному глухому интерьеру праздничность и театральность. Декоративные скульптуры украшают здание снаружи. В отдельности они хорошо смотрятся. Однако скульптуры эти не связаны с архитектурным образом здания ни стилистически, ни тематически, как и с декоративными рельефами в интерьере.

Силуэт Еревана обогатился еще одним монументальным сооружением, с северо-восточной стороны завершающим перспективы улиц Абовяна, Терьяна и других. На холме, примыкающем к улице Абовяна, возвышается 14-этажная круглая в плане железобетонная башня гостиницы, поставленная на вытянутый в длину горизонтальный, облицованный камнем объем, включающий залы различного назначения, бассейн и целый ряд подсобных помещений. Это Дом молодежи



160. Р. Сарвазян. Поднос «Ван». 1977

(архитекторы А. Тарханян, Г. Погосян, С. Хачикян, М. Закарян, инженеры С. Багдасарян, Г. Геворкян, И. Цатурян), многофункциональное сооружение, с богатым пластическим и цветовым решением интерьеров, хорошо увязанное с рельефом, подходами и подъездами.

Дом камерной музыки (Дом Комитаса), возведенный по проекту архитектора С. Кюркчяна, представляет собой развитую в пространстве расчлененную объемную композицию, завершающуюся трапециевидным объемом с сильно выступающим консольным ко-



161. А. Берберян. Ювелирные изделия. 1970-е гг.





162. Ф. Дарбинян, Э. Сафарян, Ф. Акопян. Гостиница «Ани». 1970. Ереван



163. А. Тарханян, С. Калашян, художник В. Хачатурян. Памятник жертвам геноцида армян 1915 года. 1965. Ереван

зырьком над водным бассейном. Особенностью здания является необычность организации входа, внутреннего пространства, где небольшой зал (на 300 мест) слит с фойе, а также решение силуэта: возвышающийся объем зала создает ассоциации со сценической коробкой. Облицованное туфом красивой коричневатой расцветки сооружение обогащено каменными формами. Архитектор применяет различные виды обработки этого камня, добиваясь выразительности за счет контраста глухих каменных поверхностей и расположенных непосредственно за ними больших остекленных проемов.

Мышление синтетическими образами характерно для современного поколения армянских архитекторов. Яркий тому пример — павильоны ВДНХ в Ереване (архитекторы Л. Геворкян, Д. Торосян, Ф. Дарбинян, инженер Р. Манукян и др.). Здесь в одном случае (павильон промышленности) сама 45-метровая квадратная в плане железобетонная оболочка лаконично-скульптурна, а в другом (павильон культуры) — каменные стены тактично обогащены рельефом, как бы естественно вырастающим из глади стен.

Существенным вкладом в архитектуру последнего десятилетия явились такие здания, как спортивный зал «Динамо» (архитекторы К. Акопян, Н. Аллахвердян), Институт радиофизики и электроники (архитекторы С. Гурзадян, М. Мануелян), комплексы Государственного университета и Института тонкой органической химии (архитектор Э. Тигранян), больница в Ачапняке (архитектор В. Гусян), летний кинотеатр «Москва» (1967, архитекторы С. Кнтехцян, Т. Геворкян) — все в Ереване, и другие.

Крупнейшее спортивное сооружение Еревана — стадион «Раздан» на 70 тысяч мест (1972, архитекторы К. Акопян, Г. Мушегян, инженер Э. Тосунян) расположен в зоне общегородского отдыха в ущелье реки Раздан. Объемно-пространственная и планировочная композиция сооружения во многом предопределена градостроительной и ландшафтной ситуацией. Огромная чаша стадиона раскрыта в сторону ущелья и органично вписана в рельеф. Размещение максимального количества лучших мест на западной трибуне, использование естественного амфитеатра характеризуют высокие технологические и экономические качества проекта.

В монументе Памяти жертв геноцида армян 1915 года (1965, архитекторы А. Тарханян, С. Калашян, художник В. Хачатурян, *илл. 163*) эмоциональное воздействие достигнуто и резким противопоставлением устремленного ввысь стального обелиска приземистому объему мемориального сооружения в форме открытой сверху усеченной пирамиды и ассоциативностью этой несколько условной формы. Ассоциация не однозначна и не назойлива — она может повести и к образу купола, и к гробнице, и навеять воспоминания о древнейших сооружениях народной архитектуры.

В зданиях, где новаторские тенденции выражены в более ортодоксальной форме (главным образом новые кафе и рестораны), архитекторы и художники смелее вводят цвет, скульптуру, применяют более богатую палитру синтетических отделочных материалов.

В формировании окружающей среды активно участвуют малые архитектурные формы, элементы благоустройства, зеленые массивы, водоемы, искусственное освещение, транспортные средства. За последние два





164. Р. Израелян, скульпторы А. Арутюнян, С. Манасян, А. Шагинян. Архитектурно-скульптурный ансамбль «Сардарapatская битва». 1968. Г. Октемберян

десятилетия архитектура городов Армении, особенно Еревана, значительно обогатилась произведениями малых форм. Это и чисто архитектурные, и архитектурно-скульптурные композиции, и малая скульптура: родники-памятники, оформления въездов в города, стелы-указатели, фонтаны и водоемы, декоративные композиции в скверах и парках, у крупных общественных зданий, мемориальные доски и стелы у домов-музеев выдающихся деятелей Коммунистической партии и Советского государства, известных писателей и деятелей науки, культуры и искусства, тематические композиции, отражающие эпизоды из истории города на стенах домов, остановки городского транспорта и другие скульптурные композиции.

Подъезжающих к Еревану со стороны аэропорта Звартноц у городской черты встречает энергичная композиция из трех трапециевидных, с прорезанными внизу арками каменных пилонов, на которых распластал свои крылья «орел-строитель» (1969, архитектор Р. Израелян, скульптор А. Арутюнян). Он как бы символизирует гостеприимство древнего народа-строителя, приглашающего в свою возрожденную столицу. У северного въезда в Ереван установлена скульптура Ваагна-вишапоборца, воскрешающая легенду о Ва-

агне. Интересно также оформление въезда в город Кафан (обе работы тех же мастеров).

Разнообразны по композиции стелы-указатели. Из наиболее удавшихся можно назвать стелу на шоссе Ереван — Эчмиадзин, указывающую на ответвление дороги к руинам памятника VII века Звартноц (архитектор Р. Израелян, скульптор Е. Кочар). Стоящий на высоком, стройных пропорций каменном пьедестале медный орел своим силуэтом, разворотом крыльев ассоциируется с могучими орлами на больших капителях пилонов «Храма бдящих сил». Аналогичен замысел стелы (архитектор Р. Израелян, скульптор А. Арутюнян) на пути к комплексу средневекового монастыря Гегард.

Ереван богат также стелами мемориального назначения, отмечающими места, связанные с жизнью и деятельностью выдающихся сынов армянского народа. Одна из таких стел установлена на улице Налбандяна, у дома, где жил композитор А. Спендиаров. Чеканные на меди рельефы изображают сцены из оперы «Алмаст» — танец девушек и саму героиню Алмаст. В более простых формах, с соответствующими текстами решены стелы у Дома-музея поэта О. Туманяна, писателя Д. Демирчяна, историка А. Манандяна.





165. Г. Погосян, А. Тархянян, С. Хачикян, инженеры Г. Геворкян, И. Цатурян. Кинотеатр «Россия». 1975. Ереван

Многие произведения малых форм, осуществленные в Ереване в дни празднования 2750-летия основания города, своими изобразительными средствами вызывают ассоциации с образами и символами урартской архитектуры. Отметим одну из многочисленных тематических композиций — медную чеканку на доме по улице Туманяна.

Возникший на основе развития национальной традиции жанр родника-памятника получил распространение по всей Армении. В Ереване созданы названные выше родники, посвященные дружбе эстонского и армянского народов, городу-побратиму Карраре (оба — архитектор Р. Израелян, скульптор А. Арутюнян).

Оригинально решена композиция родника «Саят-Нова». Он вкомпонован в стену из белого мрамора, имеющую проем в виде окна (намек на стих поэта: «Мир — это окно»). Смысловым и эстетическим центром композиции является тонко выполненный барельефный профиль поэта, создающий романтизированный образ Саят-Новы (архитектор Э. Сарапян, скульптор А. Арутюнян).

К малым формам (хотя и несколько условно) можно отнести небольшие скульптурно-архитектурные композиции — бюсты на пьедесталах у зданий средних школ, обогащающие архитектуру зданий и увековечивающие память деятелей, чьим именем названы школы. До двух десятков таких бюстов установлены в Ереване у школ, носящих имена М. Горького, А. Пушкина, С. Шаумяна, Н. Крупской, Е. Чаренца, В. Теряна, А. Чехова, Камо, Р. Ачаряна и других.

«Малая архитектура» современного города была бы не полной без водных поверхностей, фонтанов, питьевых фонтанчиков. Некоторые из них как бы многофункциональны: увлажняя летом чрезмерно сухой воздух Еревана, они выполняют также информативную и эстетическую функции.

К достопримечательностям Еревана относятся «Поющие фонтаны» на площади Ленина, где переменная высота струй, вечернее меняющееся цветное освещение и звуки классической, национальной и современной музыки создают незабываемый комплекс впечатлений и образных ассоциаций.



# ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В 60-е—70-е годы искусство Азербайджанской ССР, развивающееся в общем русле многонационального советского искусства, вступило в полосу нового творческого подъема. Никогда раньше художественная жизнь республики не была так богата событиями, а вклад азербайджанских художников в общую сокровищницу советской культуры столь значительным, как за последнее двадцатилетие. Развитие искусства республики в этот период характеризуется активным ростом творческих кадров, появлением нового поколения талантливой молодежи, созданием художественных ценностей, все больше и больше отвечающих общесоюзному уровню профессионального мастерства, высоким эстетическим критериям.

Отмечая достижения искусства республики, член Политбюро ЦК КПСС, первый заместитель председателя Совета Министров СССР товарищ Г. А. Алиев сказал: «Глубокие социально-экономические и духовные преобразования в жизни Советского Азербайджана в семидесятые годы неизмеримо обогатили все направления и формы нашего изобразительного искусства. Создано немало ярких, отмеченных печатью таланта произведений изобразительного искусства, живописи, с уважением и признательностью воспринятых советским народом, мировой творческой интеллигенцией»<sup>4</sup>.

Достаточно вспомнить широкий общественный резонанс, вызванный произведениями мастеров кисти и резца Азербайджана на всесоюзных и зарубежных художественных выставках. Среди них выделяются выставки «Наш современник» (1963), «На страже мира» (1965), юбилейные выставки, посвященные 50-летию Великого Октября (1967), 50-летию победы Советской власти в Азербайджане (1970). Были тепло встречены зрителями тематические выставки «Искусство в быт» (1962), «Графика и оформление книги» (1966, 1977), выставки акварели (1971, 1974), «Художники театра и кино Азербайджана» (1967, 1978). Важнейшие темы современности проходят лейтмотивом на республиканских юбилейных художественных выставках «Ленину посвящается» (1970), «СССР — наша Родина» (1972), «Тридцать победных лет» (1975), «Слава труду!» (1975), выставке «По ленинскому пути» (1977), посвя-

щенной 60-летию Великого Октября. В связи с проведением юбилеев классиков азербайджанской литературы Мирзы Фатали Ахундова, Мирзы Алекпера Сабера, Джалила Мамедкулизаде, Имадеддина Насими, замечательного зодчего XII века Аджеми Нахичевани появилось немало живописных полотен, скульптур, иллюстраций об эпохе и творчестве этих выдающихся деятелей культуры.

Все возрастающее сближение и взаимообогащение художественных культур братских народов Советского Союза ярко демонстрировалось на республиканской выставке «150 лет вхождения Азербайджана в состав России» (1964), экспонированной в Баку, а затем в Москве, Каунасе, Таллине и Кишиневе. В Баку систематически устраивались выставки произведений художников России, Украины, Армении, Грузии, Молдавии, республик Средней Азии и Прибалтики, а выставки азербайджанских художников состоялись в Риге, Алма-Ате, Ашхабаде, Кишиневе, Таллине, Казани, Ленинграде, Киеве, Ташкенте и других городах. В 1972 году в ознаменование 50-летия образования СССР в Баку успешно прошли Дни литературы и искусства РСФСР. Бакинские зрители тепло встретили желанных гостей — русских художников, высоко оценили выставку их произведений. В Москве и других городах систематически организуются выставки азербайджанских художников. Прошедшие в Москве выставки М. Абдуллаева, Т. Нариманбекова, С. Бахлулзаде, С. Саламзаде, Н. Абдурахманова, Т. Тагиева, В. Самедовой и Л. Фейзуллаева, Р. Бабаева, групповая выставка графиков А. Эльчина, А. Гаджиева, Р. Мехтиева, Д. Муфидзаде вызвали широкий интерес.

Множатся международные связи азербайджанского искусства, о чем наглядно свидетельствовала большая тематическая выставка «Зарубежные страны глазами художников Азербайджана» (1964). Выставки азербайджанского искусства демонстрировались в Болгарии, Чехословакии, Венгрии, Египте, Ливане, Сирии, Монголии, Польше, Норвегии, ГДР и Италии, на Кубе, а в Баку устраивались выставки произведений ряда зарубежных мастеров.

Осуществляются новые искания в области монументальной скульптуры, градостроительства, повышается



внимание к проблемам синтеза искусств. Архитектурный облик столицы республики Баку и других городов обогащается новыми ансамблями, сочетающими в себе прогрессивные национальные художественные традиции и современные достижения градостроительства. В декоративном убранстве общественных и культурно-просветительных зданий — библиотек, кинотеатров, госцирка, гостиниц, кафе, магазинов, станций метрополитена удачно применяются монументальная живопись, скульптура, чеканка, мозаика, витраж, керамика, цветное стекло. Усиливается внимание к проблемам технической эстетики и дизайна. С каждым годом эстетическое начало все глубже входит в жизнь, расширяются сферы общения широких масс с изобразительным искусством. Большую работу в пропаганде достижений национального искусства проводят наряду с Азербайджанским государственным музеем искусств имени Р. Мустафаева Государственная картинная галерея Азербайджана и Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Шире вовлекаются народные, в том числе молодые, таланты в профессиональное искусство. Новые творческие коллективы сложились в Нахичевани, Кировабаде и Шеки, где открываются местные отделения Союза художников Азербайджана.

О значительных достижениях азербайджанского искусства и архитектуры убедительно свидетельствует присуждение ряду художников и зодчих Государственных премий СССР и Азербайджанской ССР, золотых и серебряных медалей Академии художеств СССР, премий Ленинского комсомола республики, международных премий.

В лучших живописных полотнах 60-х — 70-х годов воплощаются важнейшие темы современности. Художники с любовью изображают разнообразные жизненные сцены, наблюденные на нефтяных промыслах Апшерона, на строительных площадках, в заводских цехах, на хлопковых полях, виноградных и чайных плантациях, на горных эйлагах и животноводческих фермах, создают произведения, насыщенные героико-драматическими, возвышенно-романтическими интонациями. Появляются картины, написанные в манере «сурового стиля» с тенденцией драматизации характеров. Наряду с этим широко развивается живопись, отражающая интимно-лирические стороны нашей жизни.

Для творчества азербайджанских художников становится характерным более углубленный образно-эмоциональный строй произведений. Декоративность и монументальность, лаконизм и экспрессия способствуют повышению художественной выразительности живописных полотен. В них применяются элементы символики, метафоры, аллегории, формы народно-декоративного искусства. Многообразие творческих исканий художников было обусловлено не только успешным развитием отдельных жанров, но и формированием оригинальных творческих индивидуальностей.

Среди них особенно ярко проявился талант Т. Салахова — «художника монументального письма» (К. Караев). С его именем связано развитие в азербайджанской живописи героико-драматической линии. Образы Салахова отмечены суровой романтикой и пафосом созидания, психологизмом и внутренней напряженно-

стью. Художник раскрывает в своих полотнах героические характеры современников, их неукротимую волю, трудовой энтузиазм, богатый духовный мир и глубокий интеллект. Ранний Салахов заявил о себе в широко известной композиции «Ремонтники» и в замечательном портрете композитора Кара Караева (см. т. 8, стр. 364). Уже эти произведения имели для творчества художника программное значение. В них четко выступило наиболее ценное качество Салахова — умение переосмысливать традиции реалистического искусства и творчески применять их при трактовке образов национальной жизни. Масштабностью образов, строгим лаконизмом, лапидарной обобщенностью изобразительного языка, сдержанностью колорита отличаются и последующие картины Салахова — «Монтажник», «Неизвестный солдат», «У Каспия», «Женщины Апшерона», «Новое море» (илл. 166), отражающие сложные поиски и определенную эволюцию в творческом видении художника.

Салахов стремится уловить героическое начало в самих людях, в мощном ритме их жизни, современном размахе. Сюжет и элементы художественной формы у него органически взаимосвязаны. Раскрывая героiku наших дней в остродраматических и психологических сюжетах, он прибегает к помощи подтекста, пользуется символикой цвета, метафорой. Колорит отдельных полотен, решенный то в нежных голубовато-белых, то напряженно-красных тонах, как бы настраивает эмоции зрителя на восприятие поэзии детства, величия труда, стихии борьбы. По мнению Салахова, «живопись наша должна говорить лаконичным языком Маяковского»<sup>5</sup>. Эта тенденция нашла свое выражение не только в символических образах картины «Тебе, человечество» (1961), прославляющей величайший подвиг советских людей, покоривших космос, но и в драматической по содержанию композиции «Женщины Апшерона» (1967), утверждающей мужество человека перед силами стихии. В ней торжественная статичность фигур женщин и детей подчеркнута строгим вертикальным ритмом линий и силуэтов, контрастом светлых и темных цветовых пятен и целостностью всей композиции. Салахова увлекает романтика труда и созидания. В картине «Новое море» (1970) он воспекает наших современников — творцов мощных электростанций, искусственных морей.

Острое аналитическое отношение к жизни ощущается и в портретных произведениях Салахова. В портретах композитора Ф. Амирова, поэта Р. Рзы или же в лирических образах — дочери Айдан, Марины — выражен глубокий интерес к личности человека, к волнующим его мыслям и переживаниям. Салахову присуще умение раскрывать человеческие характеры, проникновение в душевный мир людей. В лучших реалистических традициях советской живописи написан портрет выдающегося композитора современности Д. Шостаковича (1974—1976).

Салахов — мастер индустриального пейзажа, проникнутого ритмом и динамикой наших дней. Эта линия, столь умело выраженная в его «Утреннем эшелоне», продолжается в пейзажах «Над Каспием», «Апшеронский мотив», «Земля», «Старый Романы», отмеченных настроением романтического порыва, атмосферой созидания. В каждой работе Салахова — будь это панорама древнего памятника архитектуры («Дворец









167. Т. Садыхзаде. Баку. 1917-й год. 1967

ширваншахов»), пейзаж сурового морского берега («Скалы») или скромные по содержанию натюрморты («Натюрморт с кувшинами», «Натюрморт с венским стулом») — всегда ощущается живая взволнованная мысль мастера, прибегающего к обобщенным и лаконичным живописным формам.

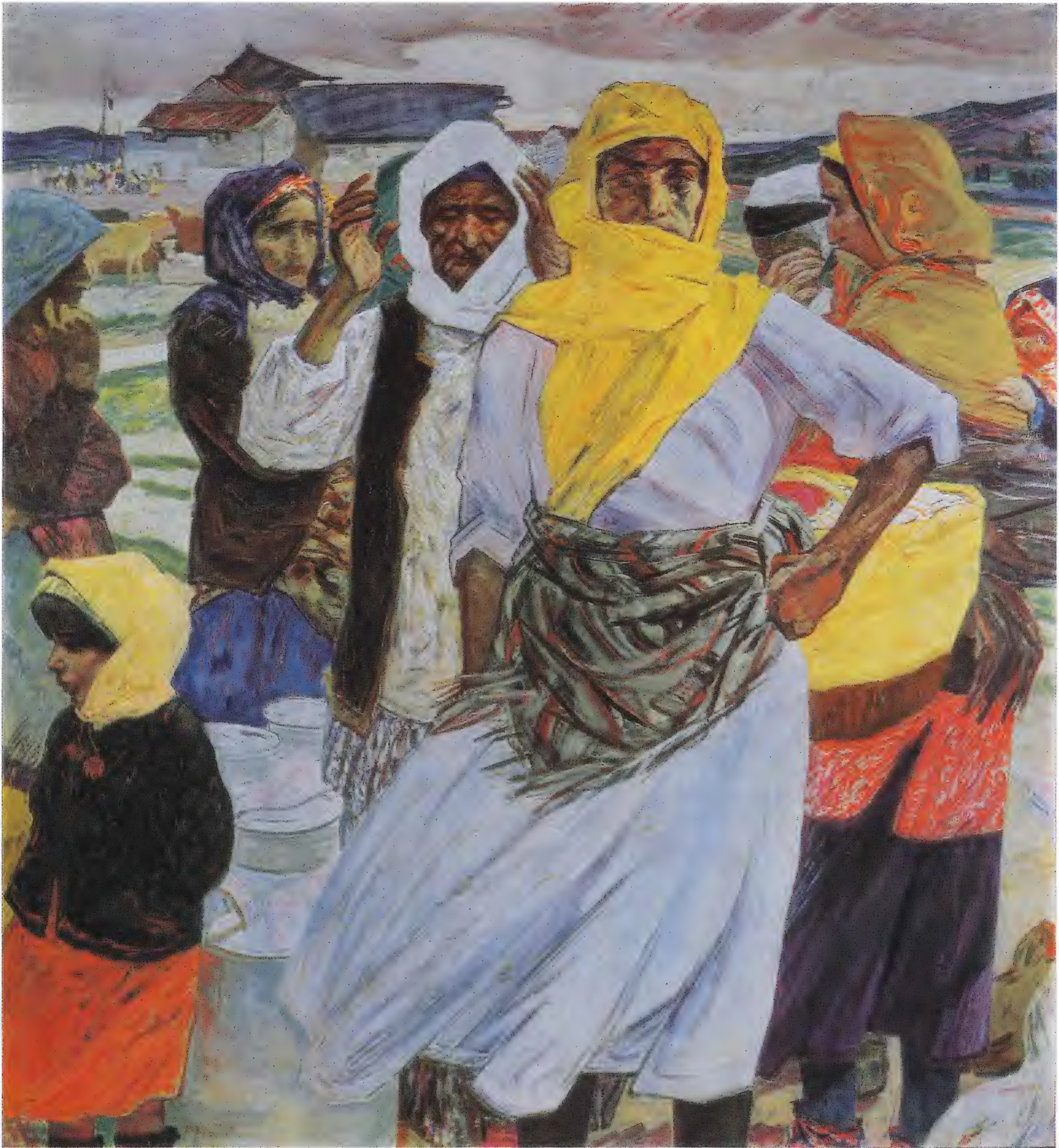
В произведениях Салахова органически сливаются черты национальные и интернациональные. Лучшие полотна свидетельствуют о благотворном влиянии на его творчество реалистических традиций русского и зарубежного искусства. Он совершил поездки в различные страны — Чехословакию, Францию, Италию, ФРГ, США, Мексику, Испанию, познакомился с прогрессивными художниками этих стран. Остротой восприятия, выразительностью художественной формы, социальным пафосом отличаются его картины, входящие в зарубежную серию: «Эйфелева башня», «Мексиканская коррида» и другие. Произведения Салахова экспонировались на крупнейших международных выставках, в частности на Венецианской биеннале 1962 года.

Если Салахов постигает суровую красоту и ритм индустриального труда, то творческому видению М. Абдуллаева близки поэтические интонации, типичные для духовного склада, быта, трудовой деятельности людей сельских районов. В эмоциональной и декоративной палитре художника преобладает чистый и звонкий цвет как важнейшее средство выразительности живописной формы. Большую популярность получили его жанровые картины, воплощающие образы совре-

менников: «На Апшероне», «Масаллинские девушки», «Сбор чая в Астаре», «Хлопок». Поэзией созидания проникнуты также собирательные образы женщины азербайджанки — «Девушка из Карабаха», «Ленкоранская колхозница», «Женщина из Апшерона», отличающиеся четко выраженными особенностями типажа, костюма, местного колорита. Стремясь к более емкой, углубленной характеристике образов, Абдуллаев обращается к монументальным формам триптиха, диптиха. В одном из лучших своих произведений — триптихе «На полях Азербайджана» (1964—1965) он с подлинным драматизмом воскрешает события периода Великой Отечественной войны. Особенно запоминается центральная часть триптиха «Июнь сорок первого» — волнующая повесть о суровых испытаниях, выпавших на долю сельских тружениц (илл. 168).

Абдуллаев по складу своего творчества — художник оптимистического восприятия действительности. Как восторженная песнь о духовной чистоте, самоотверженности тружениц полей воспринимается диптих «Девушки-рисоводы» (1970), написанный в монументально-декоративной манере. Тонко улавливая национальное своеобразие жизни, художник выражает диалектическую связь традиций с современностью, что характерно для картины «Юность матерей» (1971), рассказывающей о судьбе женщины азербайджанки, сбросившей чадру и стремящейся к свету, свободе, счастью. Изображая в трехфигурной картине «Хлопок», насыщенной солнцем и поэзией, молодых труже-





168. М. Абдуллаев. Июнь сорок первого. Центральная часть триптиха «На полях Азербайджана». 1965





169. Н. Абдурахманов. Осень в горах. 1972

ниц полей, художник достигает пластического синтеза эстетики труда с красотой человека. Абдуллаев неустанно работает в портретном жанре. Очень выразителен портрет старейшего народного мастера-резчика А. Бабаева (1961), изображенного за любимым занятием — изготовлением ажурной орнаментальной доски — «шебеке». Интерес к передаче творческой, интеллектуальной личности ощущается в портретах поэта Р. Рзы, пианиста Ф. Бадалбейли, драматурга и философа М. Ф. Ахундова, поэта Вагифа, ашуга Алескера, поэта-мыслителя Насими и других. Поэтическим звучанием ярких красок подкупают пейзажи Абдуллаева «Апшерон», «Заводской двор», «В деревне», «Гора Кяпаз», «Солнечный берег», «Натюрморт с гранатами». В них преобладают сочные, жизнерадостные краски, созвучные солнечному колориту родного края, эстетическим вкусам и представлениям народа. Не менее выразительны его картины на зарубежные темы. Портреты и пейзажи, посвященные людям и природе Афганистана, Италии и Польши, равно как и работы, входящие в «Индийскую серию» («Деревенские женщины», 1969; «Мать-Индия», 1972), свидетельствуют о широком круге творческих интересов художника.

Ярким и самобытным творческим почерком обладает Т. Нариманбеков. Он передает романтику жизни страстно-взволнованным эмоциональным языком, сочетающим в себе национальные традиции с элементами советского и прогрессивного зарубежного искусства, в частности итальянского неореализма, мексиканской монументальной живописи. Оптимистическое восприятие действительности — характерная черта творчества Нариманбекова, который в своих полотнах «Радость», «Мугам», «На эйлаге», «Базар», «Песня», «Праздник урожая», «Чайхана в саду», «Плодородие» (1970 и 1977) и других достигает предельно эмоционального звучания цвета. Воспевая родную природу,

ее щедрые дары, прославляя созидательные силы человека, художник пользуется мажорными, насыщенными красками. Его широкая, темпераментная живописная манера сочетает в себе элементы ассоциативности, иносказания, подтекста. Нередко персонажи изображаются в сложных ракурсах, в условно-обобщенной среде. Аллегорична по решению сдержанная по колориту картина «Во имя жизни» (1965) — суровый реквием жертвам фашизма. Живописи Нариманбекова присущи свободная импровизация, виртуозность письма, экспрессия формы. Многочисленные натюрморты и пейзажи — «Натюрморт с гранатом», «Цветы», «В садах Геокчая», «На полевом стане», «Плоды Азербайджана», «Баку», «Старая чинара», «Ореховая аллея», написанные широко, пастозно, праздничны по настроению и словно излучают свет. Они вобрали в себя цветное богатство Апшерона, Шеки, Геокчая, Закатал и других живописных уголков. Глубоко впечатляют созданные Нариманбековым портреты людей творческого труда — художника С. Бахлулзаде, писателя Анара, «Автопортрет» (1974). Постоянно общаясь с жизнью и искусством других народов, художник посвятил ряд своих полотен образам людей Польши и Индии.

В отличие от темпераментной манеры Нариманбекова живопись Н. Абдурахманова носит ясный, спокойный, созерцательный характер. Его особенно привлекает поэзия сельских будней. Воспевая социалистическую действительность, раскрывая приметы нового в быту, в облике современников, он находит живописно-эмоциональные интонации, созвучные эстетике наших дней. Абдурахманов любит изображать жителей горных селений в окружении живописной природы, находя в их задумчивых, загорелых лицах, красочных национальных нарядах своеобразную красоту. Достаточно упомянуть проникнутую пафосом индустриального труда монументальную картину «Строительство Али-Байрамлинской ГРЭС» (1961), привлекающую внимание строгой уравновешенностью композиции, четким ритмом линий и силуэтов. Лирикой и поэзией проникнуты его жанровые картины «Сумерки в горах», «Талышки», «Любимые узоры», «Весна в горах», «Люди и горы», «Вечер в горах Лачина», воспевающие женщину-труженицу, жителей эйлагов. Особенно впечатляет картина «Любимые узоры» (1967), изображающая полных грации и обаяния молодых ковровщиц. Легкие, прозрачные декоративные цветовые сочетания, характерные для палитры Абдурахманова, определяют также образный строй его лирических пейзажей — «Лачин», «Лерик. Весна», «Минкенд», «Озеро в горах», «Вечер», «Осень в горах» (илл. 169). Особое место в творчестве художника занимают серии картин, посвященных жизни и природе зарубежных стран — Болгарии, Югославии, Ирака, Афганистана.

В бытовом жанре интенсивно работает А. Джафаров. Своеобразие его живописи заключается в реалистической ясности и выразительности формы, в насыщенной, звучной гармонии колорита. Оптимистические нотки преобладают в картинах 60-х годов «На ферме», «Подруги», «Слово о завтра» (илл. 170). В жанровых полотнах 70-х годов — «Пробуждение», «Мать и сын», «Сельские силачи», «Отчий дом», «Сыновья», «На заводе кондиционеров» — пафос современности органически сочетается с национальным своеобразием сюжетных мотивов, человеческих характеров. В яркой,



красочной композиции «Мой Азербайджан» (1972), посвященной 50-летию образования СССР, художник прибегает к монументальным формам и собирательным символическим образам, олицетворяющим радость труда — источника счастья и духовного обновления человека. В интимно-психологическом аспекте, с тенденцией раскрыть творческие импульсы личности решены портреты композитора А. Меликова, драматурга Д. Джабарлы, поэта А. Вахида, артиста Р. Бейбутова. Они задуманы как образы с широкоповествовательным фоном и аксессуарами. На гармонии декоративных цветовых отношений построены пейзажи и натюрморты Джафарова «Маки», «Дождливый день», «Сирень», «Кактусы», «Фигус». Лирическими интонациями насыщена серия апшеронских пейзажей «Селение Маштаги», «Каменные заборы», «Инжирный куст».

Полотна Р. Бабаева воспринимаются как картины-размышления о сложных, порою драматических сторонах человеческого бытия. Ранние индустриальные пейзажи художника «Карадаг», «Нефтеналив» отличаются достоверной и монументальной трактовкой конкретных мотивов природы. Предельно лаконичен пейзаж «Земля», изображающий геометрически четкие силуэты громадных серебристых шарообразных резервуаров, возвышающихся над желтой, выгоревшей от зноя землей. В картине «Памяти брата» (1964) и последующих произведениях художника намечается эволюция в сторону более углубленного и обобщенного восприятия действительности. Под впечатлением поездки за рубеж Бабаев пишет картины, разоблачающие ужасы фашистских концлагерей, а в полотнах «Ближний Восток», «Военный психоз» (1970) прибегает к аллегории. Мрачные образы доисторических чудовищ символизируют кровавых агрессоров наших дней. Тонкими психологическими нюансами наделены образы картин «Семья», «Чайчи Мамед», «Ветеран войны» (1974). Очень выразительны пейзажи Бабаева, выдержанные в золотисто-охристой тональности: «Берег», «Пута», «Воспоминание о Хыналыге», «Лок-Батан», «Стадо», «Дорога к морю». Его «Фисташковое дерево» (1969), написанное на контрасте серебристо перламутровых тонов ствола и ветвей с яркой голубизной неба, воспринимается как воплощение вечных и постоянно возобновляющихся сил природы.

Жанровые мотивы, связанные с трудовой деятельностью современников, — в основе лирических картин «Полдень», «У нас в Ленкорани» Б. Мирзазаде, художника яркого живописного темперамента. Он стремится выразить поэзию жизни, черты национального своеобразия, душевный мир своих героинь — тружениц чайных плантаций, красоту солнечного пейзажа. Основным жанром, в котором наиболее полно раскрылось творческое дарование Мирзазаде, стал портрет. Мажорны по краскам портреты хлопкоробок, собирающих, доярок, написанные в свободной, широкой живописной манере. Душевное просветление ощущается в портрете хлопкоробки Г. Гуламовой (1963); выразительны «Девушка в розовом», «Штукатур», портреты студентки, стюардессы, деятелей культуры — режиссера Ш. Бадалбейли (илл. 174) и другие. Мирзазаде — мастер лирического по настроению городского пейзажа. Лучшие его бакинские пейзажи «Улица в крепости», «Сумерки», «Солнечный день» (1971) и натюр-



170. А. Джафаров. Слово о завтра. 1967

морты «Розы», «Цветы», «Натюрморт на голубом фоне» тонко передают своеобразие колорита южного города, пронизанного ярким светом, знойным воздухом, богатством южных красок.

В центре внимания многих художников, в том числе Б. Алиева, Л. Фейзуллаева, Э. Мамедова, К. Сейфуллаева, Х. Мамедова, Д. Кязимова, Т. Сихалиева, Д. Рустамова, К. Наджафзаде и других, находится сюжетно-тематическая жанровая картина, посвященная нашим современникам.

Поиски новых живописно-пластических средств характерны для творчества художников молодого поколения. Вдумчивым и мыслящим живописцем проявил себя А. Вердиев. Заметным его достижением явилась картина «Ликбез» (1969). Повествуя о грандиозных преобразованиях в судьбе женщин в послереволюционные годы, художник сумел выразить психологическую сосредоточенность героев. Картина решена в монументальных формах, теплых золотистых тонах и пронизана ощущением времени. Лаконичная, емкая по содержанию живопись достигает высокого эмоционального звучания и в «Золотой свадьбе», и в «Трудовой победе» — картинах, подкупающих оптимизмом, мажорными красками, пафосом современности, и в монументализированном портрете прославленного нефтяника Ф. Салманова (1973).

Выразительность современных ритмов и силуэтов, по-новому увиденных пластических образов ощущается в картинах «Реставраторы», «Гимнастки», «Строители» М. Аббасова. Однако в ряде его работ наблюдается абстрактная условность формы.

Развитие исторического жанра характеризуется преодолением некоторых негативных явлений прошлых





171. Э. Рзакулиев. Портрет нефтяника Алиева. 1976

лет — внешней помпезности, ложного пафоса. Историко-революционная тема занимает ведущее место в творчестве Э. Рзакулиева. Пафосом суровых классовых схваток, драматизмом борьбы проникнуты его картины «Баку революционный», «На нефтяных промыслах», «В деревне». Труд как созидание — таков лейтмотив его полотен современной тематики («Строители», «Люди труда», «Земля людей», «Монтажники», «Судостроители», «Праздник победы. 1945 год», «Портрет нефтяника Алиева», *илл. 171*). Широкую популярность завоевали зарубежные серии полотен художника — «По Мексике», «По Японии», «В Йемене» (1965).

Среди исторических картин Т. Садыхзаде особенно выразительна композиция «Баку. 1917 год» (1967, *илл. 167*), показывающая стихийную мощь рабочей демонстрации. Алое знамя, ярким пятном выступающее над массой людей, символизирует неукротимую веру и решимость бакинского пролетариата уничтожить мир насилия и угнетения. В исторических и жанровых картинах, посвященных строителям, судоремонтникам, морякам, а также в работах на сюжеты из жизни народов зарубежных стран (серия «Хиросима», 1965), Садыхзаде пользуется разнообразными средствами пластической формы, цвета, фактуры. Важнейшим эпизодам революционного движения бакинского пролетариата посвятили свои исторические полотна художники Г. Ахвердиев, С. Шарифзаде, Э. Гусейнов.

Драматические события Великой Отечественной войны нашли отражение в полотнах «Идет война народная», «Клятва», «Великая Отечественная», «Служу Советскому Союзу» Н. Видади. Главный герой этих картин — советский воин, отличающийся неукротимой волей, глубокой верой в победу, душевным благородством, патриотизмом. Непосредственному изображению батальных сцен художник предпочитает анализ духовного мира воинов, показывая их на фронтовых дорогах, в минуты суровых испытаний, принятия свя-

щенной присяги. Живописи Видади присуща материальность формы, эмоциональная активность цвета. Важную роль в образной структуре своих полотен он отводит символике атрибутов.

Преимущественно в портретном жанре по-прежнему работает С. Саламзаде. Полны оптимизма и жизни его образы колхозниц-табаководов З. Ангубаевой и Г. Рафиевой. Немало удачных портретов в его популярной серии «По арабским странам» (1961—1970).

Глубоким психологизмом отмечены образы хлопко-робок М. Ибрагимовой, Г. Алекперовой (1963), написанные В. Самедовой в светлых, мажорных тонах. Портрет известного художника XVI века Султана Мухаммеда (1975) Т. Тагиев исполнил в стиле миниатюры. В живописной манере Тагиева усиливается декоративное начало. В портретах поэтов С. Вургуня и Г. Джавида, выполненных путем имитации на холсте мозаики, использованы элементы монументального искусства. Выразителен обобщающий портрет «Дочь Африки» (1962), входящий в зарубежную серию полотен художника. Образы современников занимают ведущее место в творчестве художников И. Наджафкули, С. Шарифзаде, А. Абдулхалыка, О. Садыхзаде, А. Керимова, Г. Мустафаевой.

Весомый вклад в развитие азербайджанского пейзажа 60-х — 70-х годов внес вдохновенный певец красоты родной природы С. Бахлулзаде. Это большой мастер лирического пейзажа, проникнутого гармонией нежных песенно-напевных, фольклорных интонаций. Природу он воспринял глазами современников, преобразующих ее облик. В декоративном по краскам пейзаже «Мечта земли» (1963, *илл. 173*) запечатлены зеркальные воды Джейран-Батана — искусственного озера близ Баку, превратившего некогда пустынные поля в цветник. Присутствие человека, плоды его созидательных усилий ощущаются в многочисленных пейзажах хлопковых полей. Художник восхищается голубой панорамой родного города, открывающейся то с Нагорного парка, то с моря, над которым ярко горят огни индустрии («Город вечных огней», «Древний огонь», 1967). Заметно изменилась живописная манера Бахлулзаде: появляются вибрирующий ритм и трепет мазка, обостряются лирические интонации страстной, нервной кисти. Таковы пейзажи «Слезинка Кяпаза», «Весна моей Родины», «Азербайджанская сказка», «Осень в Нахичевани», «Шемахинские виноградники», «Кипарисы», «Бузовны. Берег», «Шахнабадские водопады» и другие. Не менее лиричны натюрморты художника «Натюрморт с шафраном», «Уголок невесты», «Пити», «Голубая ваза», «Апшеронский натюрморт», изображающие южные цветы и плоды, старинные предметы домашнего обихода, узорчатые ткани, посуду, утварь.

Заметных успехов в области индустриального пейзажа достигает Н. Касумов, который стремится к широкому охвату жизненных явлений, вдохновляется ритмами труда, романтикой созидания — «Земля и нефть», «Сумерки», «Нефтяные просторы» (*илл. 172*), «Карадаг», «Бухта Ильича» (1969), «Морской промысел «Багар», «Апшеронский лес», «Утренний рейс», «Стальной островок» (1975). В этих пейзажах преобладают характерные для Апшерона индустриальные мотивы: эстакада среди просторов Каспия, цистерны, трубы, столь часто встречающиеся на море и суше,





172. Н. Касумов. Нефтяные просторы. 1967

вызывающие ассоциацию с нефтью — главным богатством края.

Суровая красота Каспия, его песчаных берегов изображена в пейзаже Л. Фейзуллаева «Дачные места Апшерона». Хорошо улавливает и передает в своих полотнах ритмы окраины индустриального Баку Ф. Багиров. Живым ощущением колорита промыслов, нефтяных резервуаров, серых асфальтовых дорог проникнуты его пейзажи «Баку», «Черный город», «Шихово». Лирические образы сельской природы, плодородных полей, хлопковых и чайных плантаций, цветущих садов горных эйлагов, живописных берегов Каспия постоянно привлекают внимание Э. Мамедова, С. Саламзаде, С. Ахвердова, М. Тагиева, А. Мехтиева, Ф. Халилова. Лучшие их пейзажи проникнуты поэтическим ощущением, в них много солнца и воздуха, свежести и мажорных красок. Декоративные пейзажи «Норашенская долина» (1968), «Вечер в Бильгя» (1970) К. Ханларова правдиво передают тихое, умиротворенное состояние природы.

Разнообразны по тематике и содержанию, по характеру живописной трактовки предметного мира натюрморты азербайджанских художников. Композиционная цельность, простота и неприхотливость изобразительных мотивов присущи работам Т. Тагиева («Гранаты», «Гладиолусы»), Х. Сафаровой («Алое утро», «Тюльпаны на голубом»), М. Тагиева («Поздний инжир», «Маки»). На подчеркнутых светотеневых контрастах выдержаны натюрморты Т. Джавадова («Натюрморт с гранатом», «Цветы»). С хорошим чувством цвета и фактуры написаны «Тыквы» Т. Шихалиева, «Корзина с гранатами» Ф. Багирова, «Вишня» Е. Керимовой, «Лилии» Д. Кязимова.

60-е — 70-е годы — период дальнейшего повышения идейно-профессионального уровня искусства сценографии Советского Азербайджана. Процесс обновления принципов сценического воплощения лучших произведений азербайджанских, русских и зарубежных авто-





173. С. Бахлулзаде. Мечта земли. 1963

ров происходит во всех театрах республики, и в первую очередь в Азербайджанском академическом драматическом театре имени М. Азизбекова и Азербайджанском академическом театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова, с работой которых связаны в рассматриваемый период основные достижения, главные поиски и находки в области сценографии. Широко применяются элементы и образы не только живописи, но и графики, миниатюры, прикладного искусства.

Дух новаторства и современности сценографических образов с большой полнотой проявился в спектакле Театра имени М. Азизбекова «Антоний и Клеопатра» В. Шекспира, оформленном Т. Салаховым в присущей ему монументально-лаконичной манере (1964). В его декорациях и костюмах прекрасно выражены стиль и колорит эпохи; их строгая простота, лапидарность форм, графическая четкость линий соответствуют суровому драматизму событий и экспрессии душевного мира героев. Большие светлые плоскости зала Клеопатры и парусов корабля, мрачные зубчатые стены, эмблемы в виде стилизованного глаза, висящего над сценой герба древнеегипетских царей в совокупности с костюмами, подчеркивающими стройные силуэты фигур древних римлян и египтян, создают цельный и законченный образ спектакля. Оригинально оформлены

Салаховым также спектакли «Гамлет» В. Шекспира (1968), «Айдын» Дж. Джабарлы (1972).

Тонкое и вдумчивое обращение к традициям изобразительного фольклора — отличительная черта творчества А. Эльчина. Оформляя в графической манере лирические драмы «Ты всегда со мной» И. Эфендиева (1964), «Без тебя» Ш. Курбанова (1967), «Начало сказки» (1972) И. Касумова, художник не перегружает сценическое пространство, рассчитывая на ассоциативность, выразительную силу говорящих деталей.

Отличительной особенностью стиля оформления спектакля «Олюляр» («Мертвецы») Дж. Мамедкулизаде (1966) является иносказательность, метафоричность. Идея разоблачения религиозного фанатизма, невежества и духовной нищеты верующих в догмы шариата рельефно выражена в своеобразной эмблеме спектакля — восточной арке, с лицевой стороны напоминающей двери комнаты, а с обратной — мусульманское надгробие. Этот условный образ, определяющий силуэт декораций, выявляет сущность трагикомического земного шествия персонажей к небытию, к смерти, что подчеркнуто также в цветовых контрастах темно-красного, мрачно-серого, окутывающих сценическое пространство. Эльчин умеет воссоздать на сцене восточный интерьер в духе фольклорных театральных



зрелищ, что характерно для декораций спектакля «Хайям» Г. Джавида (1970). Важнейшим компонентом оформления явились костюмы действующих лиц и главного героя Омара Хайяма — поэта, философа.

Среди спектаклей, оформленных Н. Фатуллаевым в доходчивых, достоверных формах, удачна изобразительная трактовка исторических тем: пьеса «Тлеющие огни» М. Ибрагимова (1967), воплощающая образы великого Ленина и славного борца ленинской гвардии Н. Нариманова, «Веление века» по трилогии Н. Погодина (1970), «Песня осталась в горах» И. Эфендиева (1971), раскрывающая сложные драматические события революционного прошлого в лирико-психологическом аспекте.

Оформляя оперные и балетные спектакли Театра имени М. Ф. Ахундова, художники достигают яркой зрелищности, красочности изобразительных средств.

Э. Фаталиев в декорациях к операм «Аида» Дж. Верди, «Князь Игорь» А. Бородина, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Оптимистическая трагедия» А. Холминова воплощает эпоху, реальную атмосферу, место действия, исторический колорит. Удача сопутствовала оформлению оперы «Судьба человека» И. Дзержинского (1962). Здесь повествование героя сопровождалось изображением скупых, но выразительных деталей, характеризующих место действия — у фронтальной полосы, на вокзале, в церкви, фашистской комендатуре, каменных карьерах. Лаконичное решение ускоряет ритм спектакля, четко и броско доносит до зрителя его идею. Композиционная компактность, живописная эмоциональность характерны также для оформления опер «Багатур и Сона» С. Алескерова и «Айгюн» З. Багирова.

В числе последних работ И. Сеидовой заслуживают внимания эскизы декораций к балету «Тропой грома» К. Караева (1963). Успехом пользуются сценические костюмы Б. Афганлы.

Театральные работы М. Абдуллаева (оперы «Лейли и Меджнун», «Кёр-оглы» У. Гаджибекова) красочны, декоративны, проникнуты национальным колоритом. Эти достоинства вновь проявились в его оформлении балета «Читра» Ниязи (1972), отражающего поэтичность индийских сказаний и легенд (илл. 175).

В 1975 году Т. Салахов (в соавторстве с Э. Фаталиевым) оформил оперу У. Гаджибекова «Кёр-оглы» (илл. 176). В созвучии с народно-героической музыкой замечательной оперы художники создали величественные масштабные декорации, подчеркивающие эпически-возвышенный характер спектакля, его ритм и динамику. В композиционную основу декораций положена единая конструкция, позволяющая по ходу действия воссоздавать на сцене мост с дорогой, парадный интерьер дворца, неприступную крепость Ченлибель, городскую площадь. Выразителен аккомпанирующий увертюре оперы супер-занавес с изображением круглого щита и расходящимися по сторонам лучами-копьями. Запоминаются костюмы главных героев, в особенности Кёр-оглы, выступающего то в виде ашуга, то мужественного воина — предводителя повстанцев. Декорации и костюмы прекрасно выражают главную идею спектакля — борьбу народных масс против тирании феодалов за свободу.

В лице Т. Нариманбекова, обладающего острым чувством цвета, развитым восприятием музыки, азербай-



174. Б. Мирзазаде. Портрет народного артиста Азербайджанской ССР Ш. Бадалбейли. 1977

байджанская сценография обрела талантливую интерпретатора музыкальных спектаклей, о чем свидетельствовал его дебют в театре — оформление балета «Тени Кобыстана» молодого композитора Ф. Караева (1969). Грозная стихия острых музыкальных ритмов достигала сильного цветового звучания в монументальных фресках художника. Музыкальные и живописные образы первозданной природы и первобытных людей, поклоняющихся огню и охваченных экстазом ритуального танца, одержимых жаждой творчества, слились в балете в неразрывное, единое целое. Нариманбеков наполнил сценографию действием, динамикой, обогатил языком иносказания. Оформляя хореографическую поэму «Сказание о Насими» Ф. Амирова (1974), художник проявил большую эрудицию и дал волю своей изобретательности. Трагическая судьба великого азербайджанского поэта XV века, мыслителя и правдоискателя Насими определила общую драматическую тональность оформления. Цветовые контрасты красного и черного приобретают здесь символическое звучание, выявляя идею деспотизма и тирании чужеземцев. Возникающий над сценой окровавленный трезубец как бы предвещает зловещую казнь поэта. Но светлые, мажорные, жизнерадостные тона финальной сцены воспринимаются как торжество разума, правды, бессмертия человеческой личности. В палитре художника эмоциональные возможности цвета значительно обогащаются при помощи освещения.





175. М. Абдуллаев. Гималаи. Эскиз декорации к балету «Читра» Ниязи. 1972

Мастера графического искусства в лучших своих гравюрах, рисунках, плакатах новое сочетают с обращением к традициям национального искусства (миниатюре, народному лубку, орнаменту). Преодолевается отставание некоторых графических жанров, интенсивно развиваются станковая графика и плакат, книжная иллюстрация и карикатура. Вместе с тем в творчестве как маститых, так и молодых художников заметно возрастает интерес к станковой графике, эстампу, и потому лицо азербайджанской графики на республиканских и всесоюзных выставках определяют серии линогравюр, литографий, офортов, рисунков, акварелей, отмеченных свежестью восприятия жизни, лаконизмом форм, глубиной обобщений.

Известный мастер старшего поколения М. Рахманзаде создает серии рисунков и линогравюр, воплощающих поэтические образы современников. Художница, увлеченно изображавшая самоотверженный труд нефтяников Каспия, значительно расширяет круг своих наблюдений, совершает поездки в отдаленные районы республики, находит новые темы и образы, связанные с современным бытом, созидательной деятельностью жителей села. Ее увлекают не только трудовые ритмы индустриального Сумгаита, но и яркость быта обитателей горного селения Хыналыга, величавая природа Нахичевани, поэзия национальных традиций, красота азербайджанской женщины. Эти мотивы доминируют в сериях рисунков, черных и цветных линогравюр 60-х — 70-х годов «Сумгаит — Рустави», «Моя Родина», «Азербайджан», «Свадебное шествие», «Женщины Азербайджана» (илл. 177) «Сборщицы чая», «Наши девчата», «Мои сестры», «Мои современницы». Красотой и достоинством, оптимизмом отмечены образы рисунка «Танец радости» (1977). Умело сочетая густые черные пятна, линии и штрихи, автор подчеркивает силуэты фигур, выявляет узоры национальных костюмов, красоту пейзажа. Все эти работы подкупают внутренней динамикой и монументальностью. Особого эмоционального звучания достигают фольклорные интонации в иллюстрациях Рахманзаде к стихам поэтессы Хейран Ханум (1961) и к «Азербайджанским сказкам» (1963).

Широкую популярность завоевали серии линогравюр А. Рзакулиева «Старый Баку», «Студенчество», «Нефть», «Производство рыбы в Ленкорани». Богатые

жизненные наблюдения и творческая фантазия художника в полную силу воплотились в серии линогравюр «Старый Баку» (1965—1971), воскрешающих мрачные страницы дореволюционного города, его социальные контрасты. Большое место отведено в серии образам представителей различных сословий, профессий и занятий — ремесленников, лавочников, уличных торговцев, порою забавных обитателей Ичери-шехер — крепостной части Баку. Художник воссоздает живые, типичные характеры людей в реальных, тонко подмеченных обстоятельствах. Тематика рисунков созвучна образам А. Азимзаде. Но Рзакулиев предпочитает не сатирическое высмеивание человеческих пороков, а воспроизведение этнографических, нередко экзотических явлений жизни, типажа, нравов, обычаев. Содержанию рисунков соответствует и манера автора, приближающаяся к фольклорным образам своей простотой, ясностью и лаконизмом. В таких популярных листах, как «Подковка буйвола», «Джизбызня», «К невесте с подарками», «В медресе», «Чайная с кальяном», художник не только воспроизводит черты внешнего облика людей, но и раскрывает их психологию, выявляя приметы национальной самобытности. Творческому видению Рзакулиева присущи тонкий юмор, мягкая ирония. Совершая поездки в Шеки, Астору, Ленкорань, художник пристально изучал жизнь современников и посвятил им серии рисунков «Рыбаки Азербайджана», «Табаководство», «Хлопкоробы», «Виноградари» (1966—1967). Представляют интерес также созданные художником портреты поэта М. А. Сабера, писателей Дж. Мамедкулизаде, Н. Нариманова, серия линогравюр «В. И. Ленин и руководители Азербайджана» (1970).

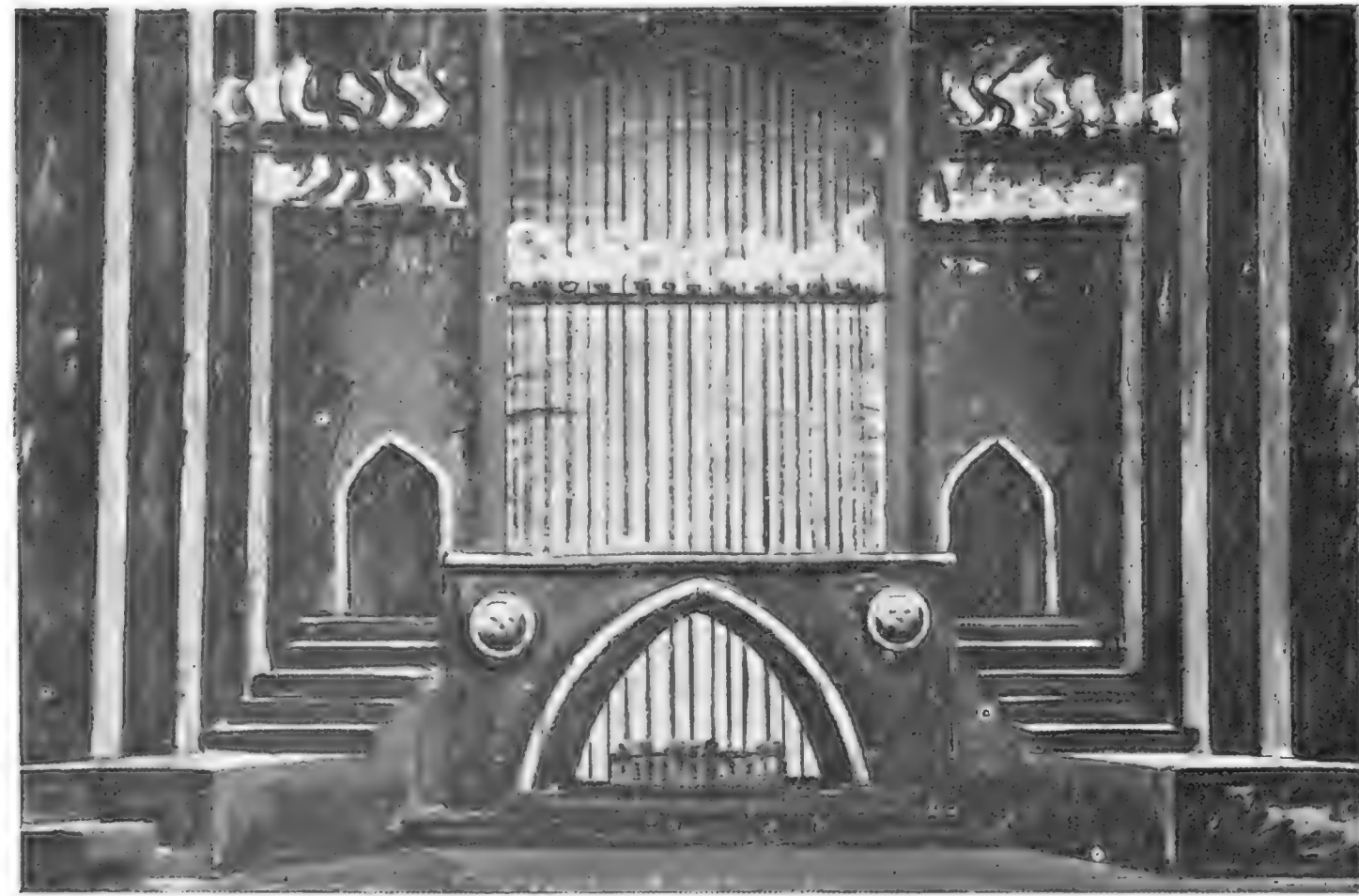
В творчестве Ю. Гусейнова особое место занимают образы нефтяников, тружеников села, советских воинов, пограничников. Его широкоизвестная серия цветных автолитографий «На просторах Каспия» (1963) вводит зрителя в мир красоты и поэзии. Настроением свежести и бодрости веет от сцен, запечатленных в рисунках «Весна», «Обычное утро», «На эстакаде». Молодые, полные оптимизма рабочие олицетворяют романтику труда, волю, мысли, мечты. Прекрасно владея различными техниками эстампа, Гусейнов умело пользуется линией и штрихом, контуром и силуэтом. Лирическим настроением проникнуты его акварели, посвященные природе и жителям горных селений. Акварель «Вечер на селе» (1964), выдержанная в сочной и прозрачной цветовой гамме, воспекает тихую, умиротворенную жизнь горцев. В сериях акварелей и рисунков «На границе», «Кура и люди», «Страна огней», «Труд», «Нефть Каспия», «Народ и армия едины» художник воспекает свободный труд, воинский героизм, дружбу народов, счастливую судьбу женщины азербайджанки. Особенно запоминается портрет драматурга Дж. Джабарлы (1970) — бледное, задумчивое лицо, озаренное глубокой мыслью. Образ дополняется пейзажным фоном с силуэтом древней Девичьей башни над бушующим Каспием. Портреты передовиков десятой пятилетки — знатных нефтяников, хлопкоробов раскрывают черты характера, нравственный мир современников, их трудовой энтузиазм. Иллюстрации к произведениям азербайджанских писателей А. Сиххата, А. Ахвердова, Н. Нариманова, С. Рагимова, яркие, отмеченные остротой и злободневностью



политические плакаты «На благо людям, королева полей», «Солнце озаряет путь к свободе», «Ленин жив», «Добро пожаловать», «Насими» характеризуют Гусейнова как художника широкого творческого диапазона, обладающего свежим и оригинальным графическим почерком.

Строгий лаконизм и обобщенность формы, новизна и свежесть изобразительного языка — таковы отличительные особенности графики Р. Бабаева, завоевавшего своими рисунками и линогравюрами широкое признание. В его творчестве темы современности сочетаются с образами легендарного прошлого родного народа. Величие индустриального труда, силуэты ажурных нефтяных вышек, сложные конструкции химических комбинатов, возведенных на окраинах Баку и Сумгаита, суровая красота старинных крепостных стен и уникальных архитектурных памятников Апшерона — таковы излюбленные мотивы художника. Серия линогравюр «В горах Дашкесана» (1961) воссоздает суровые, волевые лица рабочих, вооруженных мощной техникой и добывающих рудные богатства земли. Линогравюры «Нефтеналив», «Промысел», «Ширваннефть» воспринимаются как образы-метафоры, выражающие ритмы труда в единстве с богатствами земных недр. Художник находит особую красоту в необычно динамичных формах, гибких линиях ажурных конструкций, индустриальных сооружений. Таковы линогравюры «Завод СК» (синтетического каучука), «Трубы СК» (1970). Прибегая к контрасту черного и белого, пользуясь выразительностью силуэтов, Бабаев создает лаконичные рисунки, насыщенные глубоким содержанием. Линогравюры «Кобыстан», «Село Хыналыг», «Верблюды», «Старое кладбище», «Бани», «Старый Баку» (илл. 178), изображающие крутые скалы, слитные, ступенчатые сельские дома, причудливые купола и неприступные крепостные стены, отличаются монолитной цельностью, суровым величием. Лаконичен образный язык Бабаева в рисунках, посвященных современникам («Чайчи Мамед», «Художник А. Рзакулиев», «Семья»), и в иллюстрациях к народной сказке «Джыртдан» («Карлик»), рассказам «Мои олени» А. Ахвердова, стихам Мюшфика (1965) и другим.

Важные темы современности, острые драматические события прошлого нашли воплощение в творчестве А. Гаджиева, работающего в обобщенно-лаконичной манере, нередко прибегающего к стилизации. Серия линогравюр «В новом Баку», «Каспий», «Небо спокойно» повествуют о преобразованном облике столицы республики, о трудовых буднях морских нефтяников, военных летчиков. В серии «Каспий» (1963) образы покорителей морских глубин, прославленных героев эстакад показаны крупным планом в борьбе со стихией. Тема освобождения азербайджанки воплощена в линогравюрах «По новым законам», «К свету» (1970). Предельный лаконизм изобразительных средств, цельность формы отличают историко-революционную серию «Ленин — вождь» (1970). Обращаясь к образам современников, Гаджиев в сериях «Родные напевы», «Песни весны», «Виноградарство» стремится к пластической выразительности линий, пользуется декоративными ритмами, созвучными традициям народного искусства. Это сообщает многим образам (иллюстрации к детской сказке о козлятах,



176. Т. Салахов. Дворец Гасанхана. Эскиз декорации к опере «Кёр-оглы» У. Гаджибекова. 1975

эпосу «Кёр-оглы», лирике Насими) поэтическое звучание и национальный колорит.

В станковой графике Н. Ахундова преобладают жанровые мотивы, раскрывающие сцены быта, труда, учебы, отдыха современников, их нравственный мир, мысли, переживания. Многие его линогравюры, изображающие человеческие лица крупным планом — «У ручья» (1961), «Чаепитие», «Учеба», «В библиотеке», «Перекур», «Старая азербайджанка», «Портрет девушки», «Сельский музыкант» (1970) и другие, — правдиво передают настроение, эмоции, психологию персонажей. Черты собирательные сочетаются в них с портретной характеристикой. Нередко он обращается к образам прошлого, изображает женщин в чадрах, умудренных жизнью стариков, памятники национальной архитектуры («Дворец Ширваншахов», «Старый Баку», 1973), создает графические портреты, а также иллюстрации к литературным произведениям.

Р. Мехтиев, зарекомендовавший себя одаренным рисовальщиком и иллюстратором, свободно владеет техникой офорта, линогравюры, монотипии, работает в мягкой живописной манере. Он часто изображает камерные бытовые сцены, умело komponует лист, сочетая выразительность пластических линий и штриховки, достигает жизненной убедительности графической формы. Достаточно назвать серии монотипий и офортов «Женщины нашего села» (1964), «Масаллинские мотивы», «Наше село», «Мой Азербайджан» (1977). Герои этих рисунков — сельские жители, занятые мирным трудом, повседневными занятиями, или в минуты отдыха и тихого раздумья. Тонким лиризмом проникнуты рисунки «Вечер», «Утро в деревне», «Солнечный день», «На мирных полях», «Сбор чая», «Сбор винограда». Пафосом классовой борьбы, остротой драматизма отмечены образы, входящие в серию «Баку — город революционный», «Демонстрация», «Протест», «Женский митинг», посвященные событиям исторического прошлого. Мехтиев иллюстрировал рассказы Дж. Мамедкулизаде, роман М. Ибрагимова «Великая опора», «Комсомольскую поэму» С. Вургуна.

Офорты, линогравюры, монотипии, рисунки Д. Муфидзаде, входящие в серии «Нефть» (1961), «Ичери-





177. М. Рахманзаде. Освобождение. Из серии «Женщины Азербайджана». 1977

шехер», «Нефть Апшерона», «Советский Азербайджан» (1972—1975), свидетельствуют о широте круга жизненных наблюдений автора, о его умении раскрыть темы и образы в ясных, обобщающих формах, при помощи тонких градаций штрихов и черных тонов. Восхищаясь величием средневековых архитектурных памятников Бакинской крепости, он создает условно-стилизированный образ Старого города с его минаретами и башнями, тесными кварталами и узкими улицами. Во многих рисунках художник передает своеобразие природы апшеронской земли в созвучии с ритмами современности. Нередко он прибегает к символике и стилизации. Серия рисунков, выполненных во время поездки Муфидзаде в 1976 году в Якутию, передает своеобразие быта народов Севера. Успешно работая в области книжной графики, экслибриса, художник создал романтические иллюстрации к «Песне о Буревестнике», «Песне о Соколе» М. Горького, к стихотворению «Азербайджан» С. Вургуня, цикл интересных книжных знаков.

Б. Гаджиева посвятила теме счастливого детства серии линогравюр «Большой мир», «Материнство», «Школа», «Ясли». Хорошее чувство материала и знание технических возможностей линогравюры позволяют ей, пользуясь лишь контрастом крупных пятен черного и белого, выявить эмоциональную сущность изображенного. «Подсолнухи», «Азбука», «Стрекоза»,

«Аквариум», «Музыка» — одни названия этих крупно-плановых листов вводят нас в мир увлечений и занятий детей, чьи образы полны наивной непосредственности и любознательности.

Линогравюры Н. Бабаева «Утро», «Дыхание весны», «Семья», «В ожидании лета», «Танец» выполнены путем отбора наиболее существенных элементов, раскрывающих характер человека и образы природы. Лаконизм и иносказание — отличительные особенности четырех листов, входящих в серию «Карнавал» (1972). Внутренней экспрессией отмечена серия рисунков «Ужасы войны» (1973). Тема труда и сотрудничества польских и немецких друзей, индустриальные пейзажи — лейтмотив серии рисунков «Нефтепровод «Дружба». В своих иллюстрациях Бабаев стремится к условно-обобщенной интерпретации литературных образов. Удачно его оформление книги «Азербайджан, Азербайджан» (1970), выполненное в стилизованной манере с использованием элементов искусства прошлого.

Достижениям в области эстампа сопутствуют творческие искания художников в технике акварели, о чем свидетельствовали выставки акварели, во многом способствовавшие повышению интереса художников к проблемам тональной обобщенности рисунка, ясности пластической формы, цвета.

Содержательна и оригинальна по манере серия акварелей-миниатюр старейшего художника А. Гаджиева «Воссоединение» (1964), раскрывающая исторические эпизоды вхождения Азербайджана в состав России. К. Кязимзаде, работающий преимущественно в области книжной графики, является автором серии акварелей «Мой родной город» (1971). Представляют интерес акварельные пейзажи, натюрморты и рисунки художников старшего поколения: Г. Алиева, А. Мамедова, Г. Джабарлы, А. Кязимова. Из числа молодых выдвинулись акварелисты А. Салимов, Ч. Азизов, А. Абдуллаев, обладающие зрелыми техническими навыками и тонким чувством восприятия современной жизни, красоты природы.

Творческие проблемы оформления и иллюстрирования издаваемых в республике книг всегда находятся в центре внимания азербайджанских графиков, черпающих вдохновение в лучших образцах классической и современной литературы.

М. Абдуллаев, успешно работающий в области книжного оформления, вновь обратился к бессмертной поэме Физули «Лейли и Меджнун», украсив ее в традициях миниатюры серией ярких, живописных иллюстраций (1971—1973).

Талантливым интерпретатором литературных произведений проявил себя О. Садыхзаде. Иллюстрации к роману В. Гюго «Отверженные» (1955—1964), изданному на азербайджанском языке в богатом и красочном оформлении, — итог десятилетней работы. В них главное внимание уделено конкретизации портретных характеристик персонажей романа; в сюжетных сценах правдиво воссоздана окружающая их реальная атмосфера. Иллюстрации Садыхзаде разнообразны не только по тематике, но и по приемам исполнения. В традициях миниатюры выполнены, например, цветные иллюстрации к детской книге «Фитнэ» по мотивам поэмы Низами. Иллюстрациям к лирическо-философской поэзии Насими (1973, илл. 179), украшающим книгу избранных произведений великого поэта и мыс-



лителя XV века, присуща декоративность, они дают представление о романтических героях, об их любви, переживаниях, мыслях и раздумьях, о смысле жизни и человеческого бытия. В объемно-тональной манере выполнены рисунки к сборнику юмористических рассказов Дж. Мамедкулизаде «Авось да возвратят», к роману турецкого писателя Р. Нури «Птичка певчая».

Оригинальны приемы оформления книги А. Эльчина. Обращение к национальному наследию обусловлено не только тематикой иллюстрируемых им произведений, но прежде всего своеобразием творческого видения и индивидуального почерка художника, его тягой к афористической образности, декоративной условности языка, стилизации. Эльчин словно погружается в стихию эпических образов восточной литературы и дает графическую интерпретацию книг «Туркменский юмор», повести М. Ф. Ахундова «Обманутые звезды», рубаи поэтессы Мехсети, поэзии Насими, «Слова Зардушта о Воде, Земле, Огне и Небе». Он вводит в композицию рисунков элементы народного творчества, красочные узоры ковров, силуэты восточных арок. Героические интонации присущи рисункам на сюжеты эпосов «Китаби Деде Коркуд» и «Кёр-оглы». Лаконизм и декоративность исполнения характерны для цикла цветных станковых рисунков «Игра весны», «Страна огней» (1977), в которых образы нежных красавиц, суровых богатырей, всадников, стрелков из лука, скоморохов в сочетании с архитектурой древних храмов, башен словно олицетворяют языческую раскованность народного духа, неповторимую самобытность его нравов, традиций. Элемент символической обобщенности доминирует в серии плакатов «Конституция Азербайджанской ССР» (1967), выполненных в смешанной технике.

Творческой удачей В. Хруслова следует считать иллюстрации к «Преступлению и наказанию» Ф. Достоевского, драматическую по содержанию серию станковых рисунков «Этого простить нельзя» (1964). В жанре иллюстрации, равно как и в станковой графике, постоянно работают художники Э. Гусейнов, Ф. Кулиев, Г. Агаев, А. Гусейнов, С. Курбанов, Е. Шалыгина, М. Агаева, Р. Амиров и другие мастера, принимающие живое участие в деятельности республиканских издательств и способствующие повышению культуры оформления печатной продукции.

В азербайджанском плакате этого периода заметно повысилась образная содержательность, политическая острота и профессиональная зрелость.

Плакаты Э. Шахтахтинской всегда актуальны по тематике, лаконичны, красочны. Они проникнуты оптимизмом, прославляют идеи созидательного труда, мира и дружбы между народами, призывают к борьбе против империалистической реакции и современных поджигателей войны. Образы творцов материальных и духовных ценностей, людей различных профессий, запечатленные в плакатах Шахтахтинской крупным планом, — жизнерадостного чабана («Выращу без потерь»), волевого солдата («Слава советскому воину!»), энергичного нефтяника («Наши помыслы и дела — Родине, Партии»), приобретают черты собирательные, обобщающие. Радость материнства, счастье созидания, жажда мира и чистого неба — таков лейтмотив плакатов «Нам нужен мир!», «Прекратить агрессию — защитить культуру». Черты национального



178. Р. Бабаев. Старый Баку. Из серии «Страна огней». 1967

колорита особенно сильны в серии плакатов 70-х годов «Азербайджан — страна древнейшей культуры», отражающей различные грани богатейшего духовного наследия народа, включающей портретные образы великих писателей, художников, ученых прошлого: Аджмеи Нахичевани (илл. 180), Насреддина Туси, Сейфеддина Урмеви и других.

В крупномасштабной форме решает свои работы Д. Касимов, посвятивший теме труда, созидания, мира интересные плакаты: «Наш труд — делу мира», «Стране больше нефти», «Слава советскому народу — народу созидателю!», «Дружба», триптих «Мы наш, мы новый мир построим» (1977).

На злободневные темы откликается Г. Назаров в лучших своих плакатах «Мир», «Труд», «Равенство», «Свобода», «Счастье», «На страже завоеванного», «Наша дружба нерушима», «За торжество коммунизма!». Немало агитационных, сатирических, рекламных плакатов создано Г. Халыковым, М. Гумриевым, В. Агабабаевой.

Развитие сатирической графики по-прежнему определяется произведениями художников журнала «Кирпи» («Еж») — И. Наджафкули, Г. Ахвердиева, А. Кулиева, Р. Гадимова, З. Керимбейли, А. Зейналова, В. Тернавского, П. Шандина, чьи лучшие карикатуры, шаржи, юмористические рисунки затрагивают важнейшие политические, социальные, нравственные, бытовые проблемы современности.

Тематическое, жанровое, стилистическое многообразие лучших графических произведений свидетельствует об усилении в азербайджанской графике новых тенденций, созвучных широте и богатству жизненных явлений современной эпохи.

Характерным для развития азербайджанской скульптуры в 60-е — 70-е годы является внимание к острым проблемам современности, освоение новых средств пластической выразительности, новых мате-





179. О. Садыхзаде. Иллюстрация к поэзии Насими. 1973

риалов. Широкий круг тем, развитие всех жанров, яркие индивидуальности художников старшего и среднего поколений, активный творческий рост молодежи — все это позволяет говорить о скульптуре как об одном из ведущих видов изобразительного искусства республики.

Богатством и разнообразием творческих направлений отмечены произведения Ф. Абдурахманова, П. Сабсая, Д. Карягды.

60-е годы — время профессиональной зрелости Ф. Абдурахманова, период создания им значительных произведений как монументальной, так и станковой скульптуры. К 1961 году относится бюст «Молодой рабочий», обращающий на себя внимание внутренней динамикой, углубленной характеристикой человека. Скульптура «Рудаки», обладая подлинной пластичностью, проникнута драматическим началом (илл. 181). В портретах основоположника советской таджикской литературы Садриддина Айни и юноши негра Хесуса скульптор подчеркнуто-сдержанными пластическими приемами раскрывает внутреннюю содержательность и эмоциональность образов. Монументальные работы Абдурахманова дают возможность выявить некоторые общие черты и приемы его пластической манеры. Это тщательная построенность формы, выразительная передача характерных черт модели, обоб-

щенная лепка объемов, четкость общего силуэта фигуры, свободное размещение ее в пространстве. В монументе Рудаки (1964, Душанбе, архитектор М. Усейнов) скульптор добился выражения яркой национальной характеристики. Стройность, отличное композиционное звучание монументу придают удачно найденная сомасштабность фигуры и постамента, сочетание бронзы и серого гранита. В 1973 году в Баку был воздвигнут памятник Герою Советского Союза Мехти Гусейнзаде. Авторы (Ф. Абдурахманов, архитектор М. Усейнов) использовали особенности рельефа нагорной части города — памятник хорошо обзорим. Монумент совмещает в себе как сложные психологические, так и монументально-декоративные задачи. В 1975 году в Бухаре установлен памятник Авиценне (Ф. Абдурахманов, архитектор Г. Мухтаров). Скульптор сумел в динамических формах раскрыть вдохновенность, самобытность и многогранность личности великого ученого.

Творчество П. Сабсая начала 60-х годов связано с большой напряженной работой над образом В. И. Ленина. Он создает много вариантов портрета вождя. В большом композиционном портрете В. И. Ленина «О счастье народном» достигнута гармония идейного замысла и художественного исполнения. Пластической цельностью, глубоким содержанием, истинной современностью отличается портрет В. И. Ленина 1965 года, в котором автор сумел передать силу характера и богатство чувств. Поиски глубокого психологического содержания образа определили его большую значимость. В лице В. И. Ленина запечатлена творческая энергия; лепка головы отличается четкой и уверенной моделировкой.

Мягкими грациями душевных переживаний проникнут портрет А. С. Пушкина (1961). «Элегия» — так назвал скульптор свою работу. Ярким психологизмом отмечены портрет юноши-нефтяника, бюст юноши-рабочего, нефтяника Ю. Борисова, Героя Социалистического Труда Заки Шукюрова. Широта образно-пластического мышления, постоянное расширение формальных поисков, пластическая культура являются неотъемлемыми качествами Сабсая. С наибольшей определенностью они выявились в монументе С. Шаумяна (1975, архитектор М. Усейнов, илл. 182). Выразительность возвышенно-романтической концепции образа достигнута темпераментностью пластической трактовки, внутренней напряженностью композиции полуфигуры, как бы вырастающей из цельного гранитного блока. Монумент играет существенную роль в организации пространственной среды нового района столицы республики.

Начало 60-х годов в творчестве Д. Карягды связано с работой над портретом композитора Кара Караева, к образу которого он возвращается на протяжении нескольких лет. Бюст композитора, изваянный в 1963 году, стоит в ряду лучших портретов, созданных азербайджанскими скульпторами. Карягды сумел сохранить в нем живое восприятие натуры. В портрете крупнейшего азербайджанского поэта-сатирика конца XIX века М. А. Сабира, исполненном в граните (1963), скульптор создает полный внутреннего напряжения и динамики образ, раскрывает в нем различные грани характера. Четкие скульптурные формы, подчеркнутая удлиненность обреза плеч усиливают монументальное

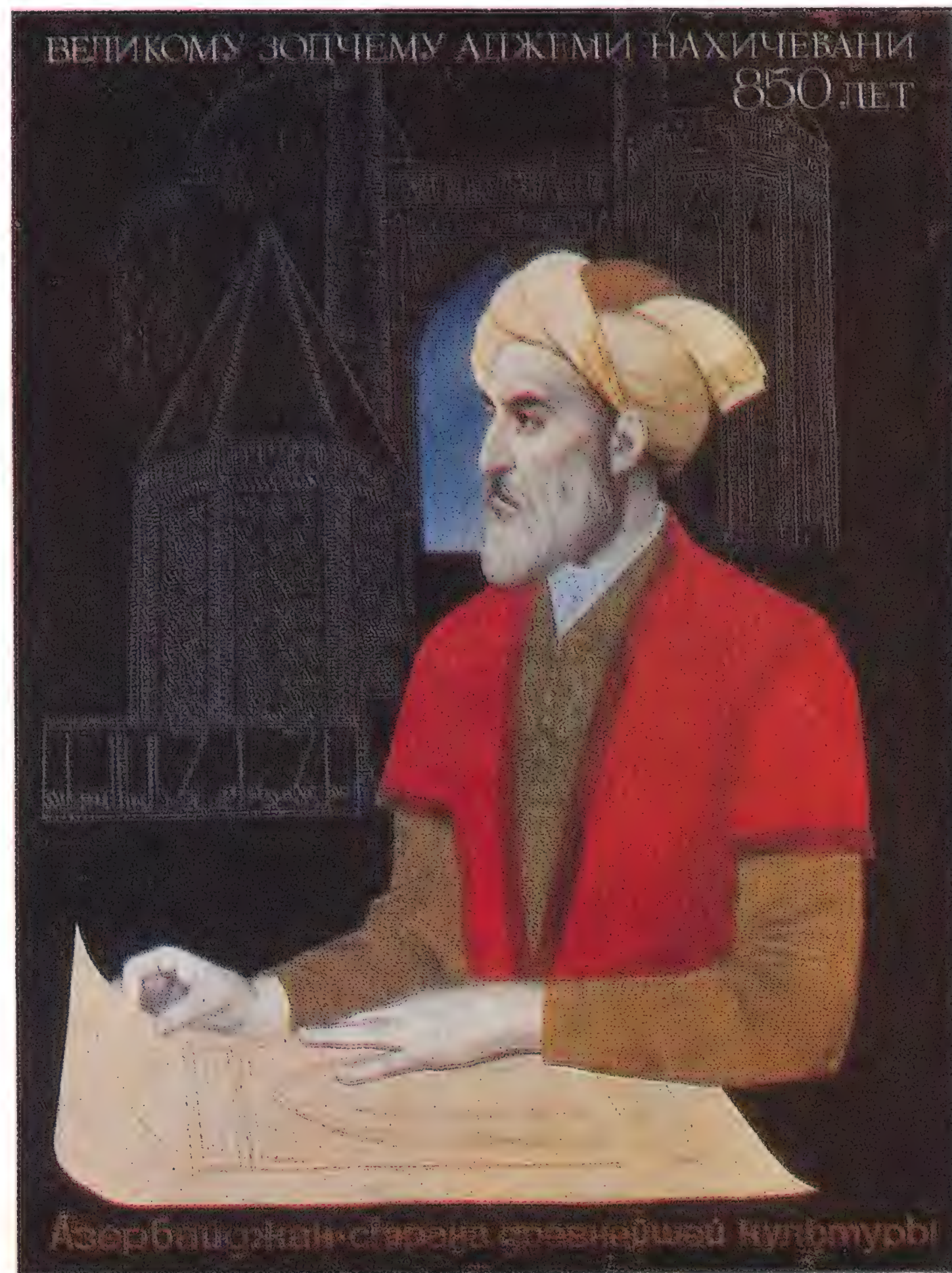


звучание скульптуры. Портрет композитора Ниязи подкупает простотой и сдержанностью пластики; продуманность акцентов позволяет раскрыть всю сложность и богатство изображенного характера. Композиционные портреты «Молодая певица», «Кеманчист», «Тарист» обнаруживают настойчивые стремления Карягды к созданию жизненно правдивых национальных образов. Манера лепки обобщенна, пластически выразительна.

Скульпторы среднего поколения не только продолжают развитие сложившихся в азербайджанской пластике традиций, но и решают новые задачи, новые психологические проблемы, стремятся к многообразию жанров. В этом отношении наиболее показателен памятник Мухаммеду Физули (1962, *илл. 184*), созданный Т. Мамедовым и О. Эльдаровым (архитектор Г. Мухтаров). Сильной стороной памятника является полнота его эмоционального воздействия, которая достигается многогранной пластической характеристикой образа поэта. Авторы нашли точное соотношение пропорций, контуров скульптурных и архитектурных объемов. Успешно использовано здесь и разнообразное сочетание материалов — бронзы статуи, отшлифованного верха гранитного пьедестала и его необработанной нижней части. Монумент органически вошел в ансамбль Театральной площади и стал ее своеобразным эстетическим центром.

Умение Т. Мамедова использовать выразительные возможности пластики, композиции, жеста для раскрытия индивидуальных качеств человека сказались в портретах М. А. Сабира, Наримана Нариманова, писателя М. Ф. Ахундова. Взволнованная непосредственность, экспрессивность трактовки — в статуе Самеда Вургун, портретах Ф. Шопена, художницы Ваджии Самедовой. Наиболее отчетливо проявилось стремление скульптора к достижению полной слитности художественной формы и содержания образа в портрете композитора Ниязи (1967). Фигура рассчитана на несколько точек зрения, каждая деталь, каждый штрих придают смысловую насыщенность образу, подчеркивают неповторимый характер модели. Экспрессивностью образа отмечен созданный Мамедовым памятник Мешади Азизбекову, установленный в 1976 году в Баку (архитектор Г. Мухтаров). Памятник отличается органической цельностью, хорошо взаимодействует с окружающей средой, тонко продуманы соотношения постамента и скульптуры. Главное в нем — внутренняя динамичность образа, романτικότητα идейно-эмоционального строя.

Зрелость пластической мысли, темперамент, мастерство, широта интересов характеризуют творчество О. Эльдарова. Созданные им произведения привлекают своей духовностью. В творчестве скульптора переплетаются две линии. С одной стороны, это тяготение к передаче сильных, мужественных чувств, что наиболее отчетливо проявилось в композициях «Нефтяники», «Нефтяники моря», «Тревога», «Во имя будущего»; с другой — стремление к созданию образов, проникнутых тонким одухотворенным лиризмом (памятники Натаван, композиции «Сестры», «Портрет молодого человека»). Своеобразием пластического решения отличается исполненный в дереве портрет С. Бахлулзаде. Скульптору удалось передать присущее модели внутреннее горение, артистичность. Портрет



180. Э. Шахтахтинская. «Великому зодчему Аджеми Нахичевани 850 лет». 1974

очень пластичен, объемы лица вылеплены при помощи тонко найденных переходов, усиливающих эмоциональную выразительность образа. Высокое горение духа, напряженная работа мысли со всей полнотой переданы в памятнике С. Бахлулзаде. Так же, как и созданные ранее памятники Уз. Гаджибекову и Г. Зардаби, он свидетельствует о тонком понимании ваятелем этого вида пластики. Стремление к обобщениям широкого плана, характерное для творчества Эльдарова, отчетливо проявилось в композиции «Четыре цвета времени», где мастер сумел объединить и композиционно построить фигуры. Одним из наиболее значительных архитектурно-скульптурных комплексов, над созданием которого работал Эльдаров в содружестве с архитекторами Ф. Сеидзаде и Р. Шарифовым, является монумент воинам 77-й краснознаменной стрелковой дивизии (1974), среди которых было много сынов Азербайджанской республики, оборонявших подступы к Севастополю. Это одно из значительных произведений азербайджанской монументальной пластики.

Интересными решениями в области композиционной скульптуры отмечено творчество Г. Абдуллаевой. Она легко, свободно и очень гармонично передает естественность позы, жеста, умея выразить в них индиви-





181. Ф. Абдурахманов. Рудаки. 1964

дуальность характера, уловить скрытое движение человеческой души. Искренна и лирична композиция «Юность» (илл. 186). Поэтичен подход к одухотворенной пластике человека в композиции «Весна» (1961): красива моделировка объемов, манера лепки; энергично вылеплены головы юноши и девушки. Законченностью композиции, пластичностью и выразительностью скульптурных форм отмечены «Лай-лай» («Колыбельная»), «Колхозница», «Игра», «Портрет художницы Ваджии Самедовой». Гармоническая цельность композиционных работ Абдуллаевой, легкая любовная проработанность деталей, декоративность сообщают полнокровность, жизненность и глубокую лирическую одухотворенность таким произведениям, как портрет Героя Советского Союза врача А. Рустамбековой, композициям «Талышка», «Интизар» («Ожидание»).

Стремление к новому, более углубленному раскрытию черт характера современника отчетливо проступает и в пластике М. Миркасимова. Динамичность и большая сила экспрессии характеризуют композицию «Ухуру» (1961), что означает на языке гвинейцев «Освобождение». Обнаженная фигура проникнута могучей пружинистой силой. Пластика Миркасимова отличается плотностью лепки, верностью найденных объемов, композиционной выразительностью. Портрет нефтяника (1964, илл. 185) раскрывает глубину, многогранность характера. Теплотой, поэтичностью привлекает «Портрет матери» (1965). В «Старом колхознике», «Портрете отца» найдена пластически цельная, лаконичная форма обобщения. Конец 60-х годов отмечен большой напряженной работой скульптора над монументальными памятниками. В 1965 году в Сумгаите открывается памятник Н. Нариманову (архитекторы Э. Исмайлов, Ф. Леонтьева). Энергичная лепка головы, сосредоточенность взгляда передают внутреннее напряжение образа. Одним из значительных произведений Миркасимова явился памятник Джалилу Мамедкулизаде, установленный в 1974 году в Нахичевани (архитектор Э. Исмайлов).

Работа над образом 26 бакинских комиссаров проходит основной нитью в творчестве И. Зейналова. Одной из значительных работ является композиция «Коммунары». В 1971 году в новом районе Москвы, на улице 26 бакинских комиссаров, был установлен памятник-бюст героев-большевиков, созданный Зейналовым. Портреты В. И. Ленина, Н. Нариманова, М. Азизбекова свидетельствуют о стремлении скульптора расширить композиционные возможности пластики. В конце 60-х годов Зейналов совместно с Н. Мамедовым принимает участие в создании мемориального комплекса, посвященного 26 бакинским комиссарам (илл. 183). Хорошо найденная взаимосвязь архитектурного (архитекторы Г. Алескерев, А. Гусейнов) и скульптурного решения позволила авторам создать памятник, в котором отчетливо видны тенденции, характерные для общего процесса развития советской монументальной пластики — пространственная активность и острая публицистичность. За этот мемориал коллектив скульпторов и архитекторов был удостоен в 1970 году Государственной премии СССР. В 1974 году скульптор создал монумент В. И. Ленину для Нахичевани (архитекторы Г. Алескерев, А. Гусейнов). На республиканской художественной выставке 1977 года внимание зрителей привлекли исполненные Зейна-





182. П. Сабсай, архитектор М. Усейнов. Памятник Степану Шауяну. 1975. Баку

ловым портреты поэта Наби Хазри и художника М. Абдуллаева.

Лапидарность, четкость, продуманность композиции, мужественная пластичность присущи Э. Гусейновой. Она владеет пластикой, ритмом плоскостей и линейных контуров, острым сочетанием форм, выявляет индивидуальные характеры людей в каком-то необычном ракурсе. Такие композиции, как «Семья», «Моя семья», «Счастье», раскрывают стремление скульптора выражать сильные характеры, создавать пластически интересные образы. Портрет поэта Расула Рзы (1970), «Председатель» (1972) привлекают неожиданностью композиции, яркой декоративностью.

Повышенный интерес к новым, необычным ракурсам, сочетаниям материалов, смелый пластический поиск характерны для творчества Ф. Наджафова. Лаконизм и обобщенность объемов, сдержанность и тонкое чувство меры, точное ощущение архитектоники композиции присущи его работам «Рая», «Нефтяник». Образно-пластическое мышление скульптора своеобразно, работы, созданные им, внутренне динамичны, эмоционально напряжены. Он тяготеет к созданию

обобщенных образов. Такие станковые произведения, как «Современник», «Портрет воина», соседствуют с работами, в которых превалирует монументальность («Уходящий», «Материнство», «Мать и дитя»).

Успешно развивается творчество К. Алекперова. Много внимания уделяет он композиционному портрету. Портреты художника Л. Керимова, композитора А. Меликова («Легенда», 1969), «Раздумье» свидетельствуют о стремлении скульптора создавать обобщенные образы современников.

Для творчества Э. Шамилова характерен интерес к портретному жанру и композиционной скульптуре. Следует отметить композицию «После вахты», портреты Н. Нариманова, Героя Советского Союза доктора исторических наук Зии Бунятова. Образностью, эмоциональной звучностью отмечен памятник поэту Видади (архитекторы Т. Абдуллаев, Ю. Кадымов). Памятник Натаван, созданный Шамиловым для Агдама — родины поэтессы (1970, архитектор Ю. Кадымов), отличается поэтичностью и лиризмом. Портрет скульптора А. Миркасымова подкупает раскрытием высокого интеллекта, душевного благородства.





183. И. Зейналов, Н. Мамедов, архитекторы Г. Алескеров, А. Гусейнов. Памятник 26 бакинским комиссарам. 1968. Баку

Творчеству А. Цаликова присуще мягкое, любовное, бережное отношение к пластике, тонким переходам объемов, продуманность художественно-образной композиции. Эмоциональной емкостью, раскрытием действительной энергии модели привлекает «Портрет Агамали оглы». Хорошо продумана композиция портрета Уз. Гаджибекова; четко выступающие формы придают образу большую динамику.

Проблему героического портрета продолжают успешно решать А. Мустафаев, Г. Суджаддинов, М. Рустамов и многие другие мастера. Портрет партизана Шихбаба Меджидова, созданный Мустафаевым (1965), построен строго фронтально, отличается внутренней динамикой. Интересной образно-пластической трактовкой отмечен портрет поэта Вагабзаде. В 1977 году в Мингечауре установлен памятник В. И. Ленину работы Мустафаева (архитектор Ш. Зейналова). Решение композиции, трактовка образа очень лиричны. Скульптором и архитектором тщательно выверено объемно-пространственное построение памятника.

Глубокий интерес к образной выразительности пластической формы характерен для Г. Суджаддинова. Созданные им в разное время портреты поэта Хагани, архитектора Т. Юсубова, Д. Джаббарлы дают возможность почувствовать внимательное, чуткое отношение скульптора к материалу, свежесть композиционного решения. О серьезных монументальных замыслах Суджаддинова свидетельствуют памятники В. И. Ле-

нину, Гатыру Мамедову, воинам, погибшим в годы Великой Отечественной войны (1974, Кировабад), сюжетный рельеф, оформляющий въезд в международный туристский лагерь «Гянджлик», недалеко от Баку (1974, совместно со скульптором С. Палантом, архитектором Т. Юсубов).

В творчестве М. Рзаевой, В. Шарифова, Р. Гулиева, Т. Зейналова продолжают поиски ясной цельности пластической формы, убедительного раскрытия образов. Обращение к технике плаки и медальерной характерно для творчества П. Хрюнова. В области медальерной техники работает А. Васильев. Много внимания этому виду пластики уделяет А. Рустамов, который работает также в портрете и композиционной скульптуре.

Процессу расширения жанрового многообразия ваяния республики во многом способствует творчество молодых скульпторов, окончивших к концу 60-х годов вузы Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Еревана.

Обращает на себя внимание творчество А. Казиева. Портреты художника Л. Яценко, средневекового ученого Мухаммеда Насреддина Туси свидетельствуют об умении скульптора выразить своеобразие характера, о хорошем чувстве материала. Интересны композиции «Джанги» («Танец орлов») и «Беркуты Кавказа». Крепкая построенность форм, многообразие психологических характеристик раскрывают перед нами образы сильных и мужественных людей. Компактностью,





184. Т. Мамедов, О. Эльдаров, архитектор Г. Мухтаров. Памятник поэту Мухаммеду Физули. 1962. Баку





185. М. Миркасимов. Портрет нефтяника. 1964

выразительностью силуэта отмечена композиция «Весна — 1945 год» (1973).

Э. Асланов в скульптуре малых форм создает произведения, привлекающие своеобразием, артистизмом исполнения. Среди них — «Женщина в парандже», «Воин», «Верблюд», «Хищник», «Пастух». Асланов возрождает старинную национальную традицию — ковку в металле. Его работы привлекают необычностью образного строя и художественного видения, разнообразием композиционных форм, смелостью пластического обобщения и виртуозным обращением с материалом.

Укрупненность объемов, стремление к декоративности присущи пластике Ф. Бакиханова. В точно найденной, тонко шаржированной композиции «Старик с петухом» (1970) скульптор передает характерность типажа, создает образ, пронизанный озорным лукавством и добродушным юмором. Острой экспрессивностью, большой динамичностью отличается композиция «Борцы». Серьезно задуманная Бакихановым многофигурная композиция «Женщины Апшерона» (1975) обобщенна по формам и вместе с тем декоративна благодаря строгой симметричности линий, их четкому, спокойному и торжественному ритму.

На выставке молодых художников 1973 года привлекла внимание композиция «Музыкант» Г. Бабаева. Путем преувеличения, упругости пластических линий он создал силуэт, раскрывающий эмоционально на-

пряженный образ. Остроэкспрессивен портрет мексиканского художника Д.-А. Сикейроса. Скульптор раскрывает неповторимое своеобразие облика художника, используя все богатство декоративных и выразительных возможностей, «озвучив» пластику введением цвета.

Жанровое многообразие азербайджанской скульптуры отчетливо прослеживается в творчестве таких разных по своим формальным поискам и образному мышлению мастеров, как Ф. Салаев и Г. Ахмедов. Салаева характеризует пристальное внимание к материалу, склонность к лирическому мировосприятию, что отчетливо проявилось как в памятнике С. Есенину (1972, Мардакяны), так и в композициях «Материнство», «Обнаженная», «Портрет художницы». Ахмедов стремится к убедительному объемно-пространственному построению композиции. Живым, эмоциональным впечатлением отмечена в меру декоративная и обобщенная композиция «Победа». Оригинальны по моделировке «Портрет шофера», «Подруги», «Нефтяники Каспия».

Свое пластическое видение, свое выражение жизни присущи таким совершенно различным по творческой манере мастерам, как А. Аскеров («Три поколения», «У водооя»), Т. Гусейнов («Куба», «Петух», «Баран»). Все более своеобразным становится творчество Ш. Шарифова. Его небольшие по объему композиции отличаются тонким эмоционально-эстетическим раскрытием образа (памятник «Рабочие руки», установлен в 1975 г. в одном из индустриальных районов Кировабада). Светлое чувство пробуждают созданные А. Алиевой и М. Бабаевым композиции в скульптуре малых форм. Они воплощают живые и любимые народом фольклорные персонажи, обычаи и характеры. Мягким добродушным юмором проникнута композиция «Судьба моя»; грустная и просветленная тема памяти о погибших звучит в скульптурах «У могилы воина», «Памяти неизвестного».

Убедительное объемно-пространственное построение групповых композиций, глубокую психологичность, точную меру обобщения и декоративной взаимосвязи персонажей находит Г. Мусаев в своих жанровых композициях «Мугам», «Прощание», «Сын солдата». Все более активно выступают М. Салахов, Т. Зейналов, Э. Зейналов, К. Рзаев, С. Закири и многие другие скульпторы.

Активную роль в художественной жизни республики 60-х — 70-х годов играли художники, работающие в области декоративно-прикладного искусства. В эти годы характерным для творчества мастеров декоративно-прикладного искусства явилась их консолидация вокруг тех или иных промышленных предприятий. Созданная по их эскизам и под их непосредственным руководством различная по форме и декору продукция местной промышленности снискала себе широкое признание далеко за пределами республики. Прикладники принимали активное участие в изготовлении предметов первой необходимости; кроме того, в тесном сотрудничестве с архитекторами, скульпторами и живописцами они участвовали в комплексном оформлении многих общественных, административных зданий, промышленных предприятий и жилых комплексов.



В искусстве 60-х — 70-х годов, как и в прошлом, ведущее место принадлежит ковроткачеству. Наряду с традиционными коврами, выпускаемыми как массовая продукция предприятиями объединения «Азерхалча», в эти годы по эскизам художников был соткан ряд уникальных ковров. Особенно успешно выступали Л. Керимов, К. Алиев, Д. Муджири, Э. Керимова.

По эскизам Л. Керимова созданы: орнаментальный ковер «Шеби Хиджран» (илл. 187), сюжетные ковры с портретом поэта и мыслителя XIV века Имадеддина Насими, зодчего XII века Аджеми Нахичивани. Эти работы, отличающиеся друг от друга как по композиции, так и по трактовке, свидетельствуют о поисках мастера. В разработке портретной части ковра Керимов стремится отойти от решений средствами станкового искусства, что было характерно для его сюжетно-тематических ковров 40-х — 50-х годов. В сюжетно-тематических и портретных коврах последних лет он решает все художественное убранство ковров в единой образной системе, присущей природе декоративного искусства. Ковер с портретом Насими соткан в 1972 году к 600-летию юбилею поэта. В этом ковре как бы объединены все творческие усилия художника за последние годы. Он пытается найти убедительные средства декоративно-орнаментального искусства для выражения художественного богатства поэтического дарования Насими. Кроме того, в этой работе Керимов стремится приблизить изобразительные, орнаментальные и другие компоненты декора к специфике коврового искусства.

Несколько особняком стоит творчество А. Исмаилова. Если в произведениях Л. Керимова мы встречаемся со стремлением ввести в традиционную ковровую композицию новые сюжеты, то есть увязать старое с новым, то Исмаилов в своем творчестве больше ратует за традицию. Однако ковровые эскизы Исмаилова — это не простое копирование старых образцов. Он как бы исследует, обновляет, оживляет традиционные композиционные приемы, архаичные орнаментальные мотивы и более доступным языком излагает их зрителю. Таковы его ковры «В ритме танца», «Октябрьское веселье» и другие.

В области коврового искусства интересны работы К. Алиева. Орнаментальные ковры «Буталы», «Хонча», портретные ковры, посвященные великим азербайджанским поэтам Низами Гянджеви, Имадеддину Насими (1973, илл. 188), отличаются художественным своеобразием и высоким мастерством исполнения. Ковер с портретом Низами можно считать одной из наиболее удачных работ в ковровом искусстве Азербайджана этих лет.

Как на республиканских, так и на всесоюзных выставках 60-х — 70-х годов наряду с традиционными ворсовыми коврами художники республики выступают с гобеленами. В этой области особенно больших успехов добились молодые мастера — воспитанники Азербайджанского института искусств: А. Юсубов, С. Исмаилов, Ф. Гусейнова, Ф. Ибрагимов и другие. Плоскостные, стилизованные, очень декоративные композиции большинства гобеленов последних лет приближают их к одному из традиционных видов безворсовых ковров Азербайджана — килимам (илл. 189).

Появление в Баку, Кировабаде, Геокчае, Закаталах ряда крупных предприятий, выпускающих на базе



186. Г. Абдуллаева. Юность. 1961

местного сырья различного рода изделия из керамики, фарфора и стекла, во многом оживило творчество художников-прикладников.

Качественный уровень азербайджанской керамики, фарфора и стекла 60-х — 70-х годов определялся творчеством Л. Агамаловой, С. Шахсуваровой, С. Агаевой, Д. Ибрагимова и Л. Кулизаде. Изготовленные под непосредственным руководством и при участии этих художников различные по форме и декору чайные сервизы, пиалы, чаши, вазы из фарфора, фаянса, стекла вошли в быт миллионов трудящихся. Некоторые виды этой продукции широко экспортировались в зарубежные страны. Лучшим художникам, работающим в этой области, присуще знание материала, чувство формы и прочная связь с традицией. Подтверждением сказанного могут служить, в частности, блюдо «Гранат», декоративная вставка «Яллы» Л. Кулизаде, а также чайный сервиз Л. Агамаловой. Эти работы экспонировались на Биеннале международной керамики в Валлорисе (Франция) и на выставке «Керамика в современном искусстве» в Сопоте (Польша).

60-е — 70-е годы были особенно плодотворными для творчества Л. Агамаловой. В работах «Чайный сервиз», «Сервиз кофейный» проявилось не только замечательное дарование художницы, но и глубокое знание ею традиций народного искусства Азербайджана. Трудный прием росписи (соскабливание ангобного слоя) возвращает нас к лучшим образцам прошлого,





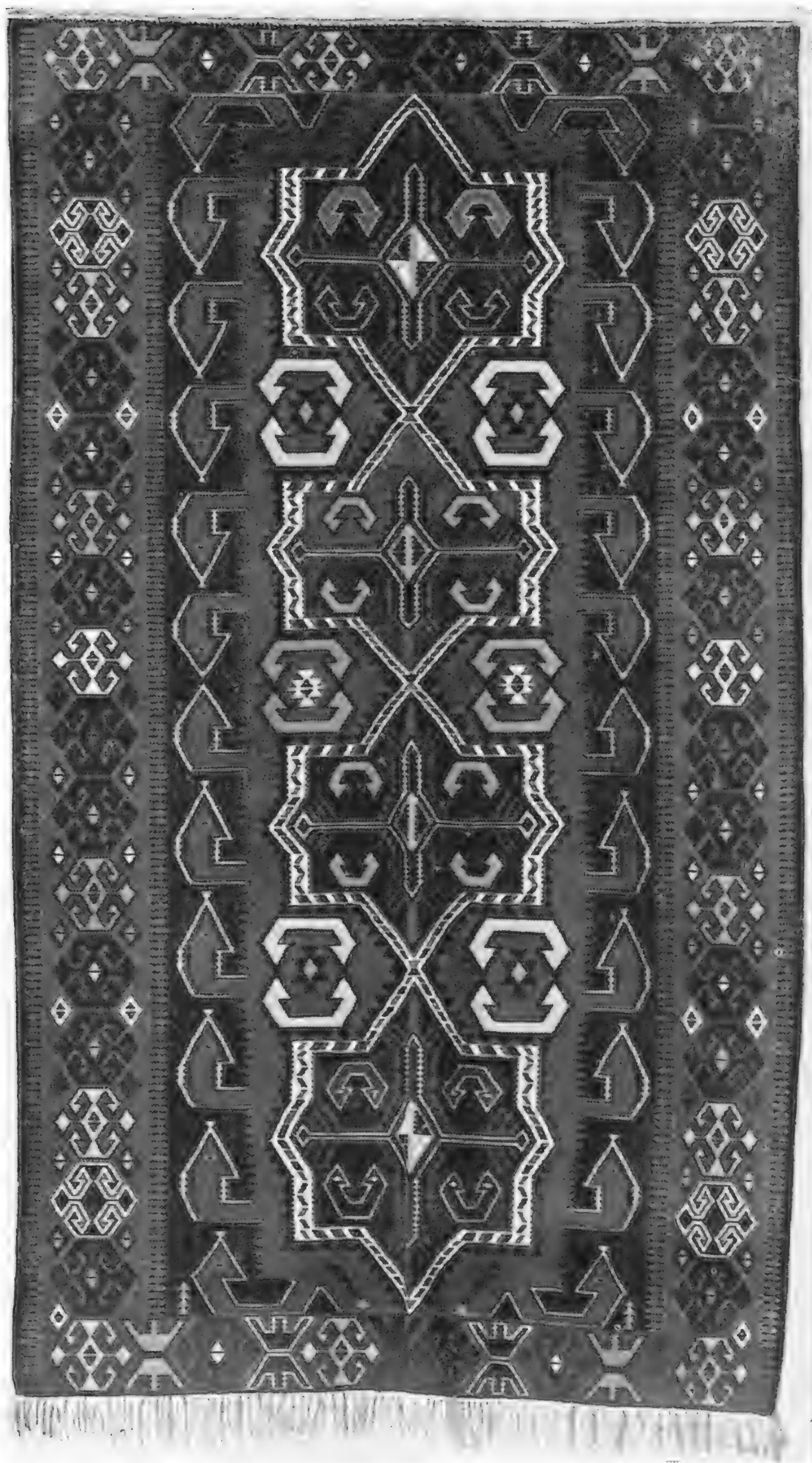
187. Л. Керимов. Ковер «Шеби Хиджран» («Ночь разлуки»).  
1975





188. К. Алиев. Ковер «Насими». 1973





189. Г. Гаджиева. Настенный безворсовый ковер — килим. 1975

к художественной керамике Орен-Калы и Гянджи XII—XIII веков. Принадлежащая Азербайджанскому государственному музею искусств имени Р. Мустафаева в Баку «Декоративная ваза» (1972) дает яркое представление о творчестве Агамаловой 70-х годов. Ваза напоминает большие средневековые кюпы с четырьмя откидными ручками у горловины. Она имеет приземистую форму и отличается простотой и ясностью силуэта. Сочная зеленоватая глазурь поверхности основной части вазы соседствует со смело трактованным кремовым ангобом широко раскрытой горловины, и эта цветовая гамма еще больше подчеркивает монументальность произведения, в котором вдумчивое освоение традиций сочетается с конструктивностью современного художественного мышления.

Привлекателен своей особой домовитостью, продуманностью камерных пропорций, обобщенной росписью и тонкой по цвету поливой «Чайный сервиз» С. Шахсуваровой (1974). В этой и другой ее работах, созданных в 70-х годах, уже нет той всепоглощающей орнаментики, которая в свое время считалась ею единственным признаком национального начала. Здесь национальные традиции передаются более сложными приемами — через форму вещи, материал и т. д.

Значительных успехов добился также Д. Ибрагимов, работающий главным образом в области художественного стекла. Наиболее удачным из его произведений можно считать «Питьевой набор» (1972) из цветного малоокрашенного стекла. Художник использует цвет как средство большой эмоциональной силы. Цветом он создает настроение, конкретизирует образное начало произведения. В этой работе точно и выразительно переданы золотисто-багряные оттенки переливов цвета, как бы растекающегося по граням стекла.

Среди декоративно-прикладных искусств в рассматриваемый период немаловажное место занимала художественная обработка металла в самых различных ее разновидностях. Начиная с 60-х годов особенно широко распространилось чеканное искусство. Оно стало активным элементом в декоративном убранстве большинства сооружений республики. Чеканкой украшены станции метро, вестибюли новых гостиниц, интерьеры дворцов культуры, санаториев и домов отдыха, кафе и даже жилых квартир. Чеканные декоративные вставки наряду с росписью и мозаикой расширили возможности в решении различных проблем стилового единства при оформлении как интерьера, так и экстерьера. Примером может служить оформление интерьеров гостиницы «Азербайджан» в Баку (1972, А. Агамалов, М. Кафаров) и пансионата «Гек-Гель» в Кировабаде (1977, Р. Эфендиев, М. Кафаров, *илл. 190*). Художники в этих работах вдохновлялись в основном образами классиков восточной поэзии и элементами орнаментальных мотивов древнего и средневекового Азербайджана. Композиционные чеканные вставки не только обладают несомненными декоративными достоинствами, хорошо организуют пространство интерьера, но и доносят до зрителя стилистические мотивы культуры и искусства прошлых эпох. В искусстве чеканки особенно успешно выступают Г. Алескеров, С. Мамедов, А. Мехтиев, З. Гусейнов.

В творчестве ювелиров республики в 60-е — 70-е годы успехи были более скромными, но все же были. После смерти ряда выдающихся бакинских филигранщиков центр этого вида искусства переместился в Шеки, где был возглавлен Э. Мамедовым. Это не просто мастер-ювелир, а в полном смысле слова художник. С большим искусством из золотых и серебряных нитей он создает тончайшие орнаментальные мотивы, четкие и ясные по композиции. Мамедов участник республиканских, всесоюзных и международных выставок. Многие исполненные им в традиционных формах женские украшения — браслеты, кулоны, серьги (1966) — хранятся в Государственном музее азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства в Баку, являясь неотъемлемой частью его экспозиции.

В рассматриваемый период дальнейшее развитие получил и такой традиционный вид декоративно-прикладного искусства Азербайджана, как художествен-



ная обработка дерева. В этой области значительных успехов добился народный мастер из Шеки А. Расулов. Он работает во многих видах обработки дерева: в технике глухой и сквозной резьбы, инкрустации, интарсии. Но главная его заслуга состоит в возрождении техники «шебеке». Из самых твердых пород дерева (самшит, орех, дуб) Расулов изготавливает детали «шебеке» различной величины и формы, а затем по заданной композиции и размеру без клея и гвоздей монтирует затейливые узоры. Эти узоры из повторяющихся правильных многоугольников (8—12-лучевых звезд и т. д.) составляют основу его композиций. Множество уникальных изделий — тумбочки, подставки для книг, арки, витражи — созданы руками этого мастера. Его работы выставлены в Музее этнографии народов СССР в Ленинграде, Государственном музее азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства в Баку. Он же исполнил «шебеке» в ресторане «Баку» в Москве.

Рассматриваемый период характерен возрождением не только упомянутых выше традиционных видов прикладного искусства Азербайджана, но и художественной обработки кожи, изготовлением безворсовых ковров типа «килим», «палас», «зили» и другие. В возрождении этих видов большую помощь народным мастерам, живущим и работающим в различных районах и сельских местностях республики, оказывают профессиональные художники.

Архитектура Азербайджана достигла значительных успехов в решении современных проблем и приобрела новые художественные качества.

Массовое жилищное строительство в Баку, связанное с реконструкцией города, интенсивная застройка новых промышленных городов Сумгаита, Дашкесана, Мингечаура определили общее положительное направление, характеризующееся преобладанием градостроительных начал в архитектурной практике. За годы девятой пятилетки построены и введены в действие ряд новых промышленных предприятий, в широких масштабах велось жилищное и культурно-бытовое строительство. В формировании архитектурно-пространственного облика городов республики, в частности ее столицы, наряду с жилыми зданиями значительно возросла роль общественных сооружений, размещаемых обычно с учетом специфики рельефа города.

Наиболее крупный из новых жилых районов Баку — северо-западный, выходящий на Тбилисский проспект, фасад которого оживляют 9-этажные башенные дома. Северо-западный район является значительным этапом в застройке новых районов Баку, первым опытом создания крупного жилого массива с полным комплексом обслуживающих учреждений. Большим районом нового жилищного строительства стал и восточный район, где раскинулись жилые массивы поселка Нефтереработчиков и застройка Ахмедлинского плато. Широкое освоение свободных территорий под жилое строительство изменило географию города. Удачным элементом застройки Нагорного плато можно считать проспект Нариманова, представляющий цельный архитектурный организм, сложившийся в течение двух десятилетий. Застроенный жилыми домами, крупными культурно-бытовыми учреждениями, зданиями Акаде-



190. М. Кафаров. Перед венцом. 1977

мии наук и Политехнического института, проспект достойно представляет лицо современного Баку.

Реконструкция Советской улицы усилит выразительность архитектурно-художественного облика Бакинского амфитеатра. Южная кромка улицы, обращенная к морю, освобождается от неполноценной застройки, что дает возможность возведенным на северной кромке высоким домам активно участвовать в формировании силуэта города. Образовались завершающие улицу Северная и Южная Советские площади, контуры которых обозначены жилыми и общественными зданиями. Площадь имени 50-летия Азербайджанской ССР, созданная на пересечении магистральных улиц, является очень важным градостроительным узлом, ответственной точкой Бакинского амфитеатра. Южная Советская площадь, играющая значительную роль в создании всего ансамбля верхней террасы, характеризуется планировкой в двух уровнях; воздвигнутый на площади памятник видному партийному и государственному деятелю Н. Нариманову (скульптор Д. Карягды, архитекторы Т. Абдуллаев, Ю. Кадымов) подчеркивает значение площади в пространственной структуре города.

К числу наиболее крупных градостроительных мероприятий относится реконструкция улицы Басина и создание магистрали-бульвара, обеспечивающей удобную связь центра с Нагорной и Завокзальной частями. Это вторая архитектурно-планировочная ось, пересекающая основную меридиональную композиционную





191. М. Усейнов. Главное здание Академии наук Азербайджанской ССР. Начало 1960-х гг. Баку

ось города. Продольная композиционная ось ее закрепляется главным зданием Академии наук Азербайджанской ССР.

Большие работы проведены по реконструкции Приморского парка. В настоящее время полностью благоустроен берег на отрезке от гостиницы «Интурист» до площади имени В. И. Ленина. Будучи превосходной зоной отдыха, Приморский парк связывает площадь Дома правительства с остальной территорией города. Немаловажное значение приобрела проблема сохранения и благоустройства средневековой части Баку — Ичери-шехер. Этот район требовал к себе особого внимания. Работа началась с реставрации уникального сооружения — Девичьей башни и примыкающих к ней архитектурных памятников. Ныне решено сохранить все памятники архитектуры, расчищая территорию вокруг них от ветхой застройки и восстанавливая при этом, по возможности, историческую градостроительную ситуацию, произвести регенерацию Ичери-шехер, объявленного заповедником.

Баку вступил в новый этап своего развития с утверждением в 1971 году технико-экономического обоснования (ТЭО) генерального плана на перспективу до 2000 года. Намечается качественное изменение характера застройки, целенаправленное формирование планировочной структуры. К числу крупных градостроительных проблем Баку относится архитектурно-планировочная организация его центра. Площадь имени В. И. Ленина в новом генеральном плане рассматри-

вается как естественное связующее звено восточной и западной частей, что соответствует ныне осуществляемой застройке площади. При этом ансамбль Центральной республиканской площади развивается как вдоль бакинской бухты, так и в глубь амфитеатра. Проведенные здесь за прошедшее десятилетие работы в целом сформировали этот ансамбль. Гостиницы «Азербайджан» и «Апшерон», десятиэтажные жилые дома с включением башенных объемов составляют его основные выразительные звенья.

В архитектурно-планировочном отношении новые качества приобретают и малые города республики. В результате выполнения первого генерального плана Нахичевань стала благоустроенным городом. Здесь были возведены крупные общественные и культурно-бытовые сооружения, широко развернулось жилищное строительство. Сложился общественный центр города. Общегородской центр, куда выходит главная магистраль — улица Низами, имеет в плане вытянутую прямоугольную форму. В ансамбль центральной площади включен мемориальный комплекс, посвященный В. И. Ленину. Вокруг величайших культурных ценностей Нахичевани — мавзолеев Юсифа сына Кусейра и Момине Хатун — созданы охранные зоны.

Архитектурно-пространственная композиция Степанакерта, промышленного и административного центра Нагорно-Карабахской автономной области, определялась благоустроенными жилыми кварталами, административными и культурно-бытовыми зданиями. В ка-





192. М. Усейнов. Мозаики М. Абдуллаева. Интерьер станции метро «Низами». 1976. Баку

честве селитебной территории использованы места существующей застройки города и новые участки, образующие новый планировочный центр. Город имеет четкую, организованную планировку, которая получила достаточно выразительную художественную характеристику. Круглая площадь, застроенная капитальными сооружениями общественного назначения и раскрытая в сторону парка на запад, несомненно, может считаться центральным ансамблем города с хорошо выявленным пространственным построением. Напротив главной аллеи парка размещается общественно-административный центр.

Бурно растет Сумгаит, в основном вдоль Каспия. Массовая жилая застройка ведется на индустриальной базе, созданной в городе. Несмотря на свою молодость, Сумгаит обрел центральную площадь, сложилась планировка приморской зоны с парком. Возведены многочисленные общественные здания — Дворец культуры, клубы, кинотеатр «Россия». В начале 70-х годов завершилось строительство торгового центра, включающего универсальный магазин, крытый рынок, ресторан, продовольственный магазин и другие здания (архитектор А. Саламова).

Кировабад, являющийся вторым по значению промышленным и культурным центром Азербайджана,

быстро растет благодаря богатым природным ресурсам Кировабадско-Дашкесанского района. Город развивается по обоим берегам пересекающей его реки Гянджа-чай. Разработан и утвержден новый перспективный генеральный план Кировабада (архитекторы Н. Мамедбейли, Х. Датиев и др.). При планировке были учтены природные особенности городской территории и исторически сложившаяся структура центральной части. Просторная площадь (12 га), входящая в исторический центр города, сохранивший элементы XVII века, трактуется как общественно-административный центр Кировабада и занимает основное место в архитектурном организме города. Монументальное административное здание, расположенное на главной оси площади, занимает центральное место и имеет перед собой открытое пространство, где установлен памятник В. И. Ленину, придающий площади новое идейно-эстетическое качество.

Жилые дома в Азербайджанской ССР в рассматриваемые годы строили в основном в четыре-пять этажей. Появились отдельные дома с разработкой фасадов в соответствии с требованиями центральных районов Баку. В них примечательно стремление превратить летние помещения — лоджии-эйваны — в основной композиционный мотив архитектуры. Таковы, в





193. В. Шульгин, Э. Мельхиседеков и др. Дворец имени В. И. Ленина. 1968. Баку

частности, жилой комплекс в кварталах № 708 и 711 и жилой дом «Писатель» (архитектор М. Усейнов).

Массовое жилищное строительство было связано с широким строительством общественных сооружений. Крупный комплекс зданий городка Академии наук Азербайджанской ССР, заверченный в 60-х годах (архитектор М. Усейнов, *илл. 191*), занимает исключительно важное место во всей градостроительной структуре нагорной части Баку, а следовательно, и всего города. Общая планировочная и объемная структура комплекса определяется 10-этажным главным корпусом в центре композиции, где размещены Президиум Академии наук и институты отделения общественных наук. Перед фасадом главного корпуса находится просторная площадь, фланкируемая зданиями институтов технического профиля, имеющими меньшую этажность. В основу архитектурного решения Государственного цирка (архитекторы Э. Исмаилов, Ф. Леонтьева) положен цилиндрический объем, поверхность которого расчленена заостренными лопатками, усиливающими восприятие округлости здания. Простота и четкость объемного построения, хорошо сочетающиеся с умелым применением современных материалов — алюминия, стекла и керамики, определяют своеобразие его облика. Заостренные лопатки и фризый пояс цирка имеют белую мозаичную облицовку с вкраплением керамических плиток друго-

го цвета, что отвечает архитектурно-художественному замыслу и принципам тектоники. Интерьеры фойе оживлены мозаичными панно, выполненными в духе азербайджанской миниатюры.

Одно из крупнейших сооружений Баку — Дворец имени В. И. Ленина на 2500 мест занимает островное положение на бульваре-магистрали Басина. Это определило композицию здания, просматривающегося со многих точек (архитекторы В. Шульгин, Э. Мельхиседеков и др., *илл. 193*). Его объем расчленен на два яруса. Авторами хорошо решены интерьеры, отличающиеся лаконичностью и выразительностью форм, богатством света и цвета. Из числа важных общественных зданий, вошедших в строй в 60-х годах, необходимо упомянуть Драматический театр в Нахичевани (архитекторы Э. Исмаилов, Г. Меджидов). Выдержанный в традиционных формах театральных зданий, Нахичеванский театр занимает ведущее положение на центральной площади города, будучи обращен к ней глубоким портиком, в трактовке которого авторы стремились отразить черты, присущие народному зодчеству. Административные здания, возводимые в городах республики, играют значительную роль в формировании центральных площадей. Наиболее ярким примером может служить общественное здание на площади имени В. И. Ленина в Кировабаде (архитекторы Э. Исмаилов, Ф. Леонтьева). Среди культурно-





194. Ю. Тищенко. Завод бытовых кондиционеров. 1972. Баку

просветительных зданий, построенных в Баку в начале 60-х годов, привлекают внимание три школы — на проспекте Нариманова, на улице Ш. Курбанова и в микрорайоне имени Мусабеева. Архитектурный объем школы на улице Ш. Курбанова (архитекторы А. Агаронов, А. Аванесов и др.) запроектирован в четыре этажа с цоколем в южной части. Архитектура фасада лаконична и привлекает цельностью объема, что присуще и другим школам. Интенсивность массового жилищного и общественного строительства Азербайджана в 70-е годы сопровождается строительством крупных лечебных сооружений. Особого внимания заслуживает здание больничного комплекса, обогатившее силуэт нагорной части Баку (архитектор М. Усейнов). Автору удалось создать живописное по композиции сооружение благодаря членению масс в соответствии с рельефом, решая фасады, обращенные к морю сплошными верандами.

Значительной в архитектуре площади имени В. И. Ленина в Баку является 16-этажная гостиница для интуристов «Азербайджан» на 1200 мест (архитектор М. Усейнов). Своим главным фасадом она обращена на площадь, а боковыми — на проспект

Нефтяников и улицу Лейтенанта Шмидта. В архитектуре здания монументальность сочетается с изяществом разработки отдельных деталей. Центр композиции во всю высоту здания выделен широким витражом, а верхняя часть — выступающим бельведером, вокруг которого расположена открытая терраса. Главным элементом на плоскости фасада служит мотив лоджий-эйванов, трактованных в легких формах; он создает лирический образ гостиницы, отдаленно перекликающийся с традиционными формами народного жилища Азербайджана.

Заметным зданием столицы республики является также гостиница «Баку» (архитектор Г. Меджидов). Главный ее фасад, обращенный к открытому пространству сада Ильича, имеет десять этажей. Основу архитектурной композиции главного корпуса составляют ячейки лоджий-эйванов, охваченные общим обрамлением. Гостиница «Москва» (архитектор М. Усейнов) отличается пластичностью объемного решения и вошла весьма важным компонентом в формирующийся силуэт Нагорного плато.

Велика градостроительная значимость — как нового акцента в застройке города — здания Верховного





195. М. Кафаров. Героическое прошлое бакинских нефтяников. Мозаичное панно на центральной площади Орджоникидзевского района Баку. 1977. Фрагмент

Совета республики, расположенного в живописной части верхней кромки Бакинского амфитеатра, непосредственно у входа в парк имени С. М. Кирова. Сооружение (архитекторы Т. Абдуллаев, Ю. Кадымов) объединяет два элемента — зал заседаний Верховного Совета с группой помещений при нем и рабочие помещения аппарата Президиума Верховного Совета. Зал заседаний и группирующиеся вокруг него помещения скомпонованы в трехэтажном кубическом объеме с залом в центре. Сильно пересеченный рельеф требовал включения в архитектуру системы террас, лестниц, пандусов и подпорных стен, необходимых для подъема на уровень площадки, где расположено здание.

Большой интерес вызывают станции бакинского метрополитена. Завершена первая очередь его строительства вводом в эксплуатацию в 1976 году станции «Низами». Наиболее впечатляет зал станции «Нариманов» (архитектор М. Усейнов). Выполненная из алюминия торжественная композиция колоннады ассоциируется с традиционными азербайджанскими колоннами, увенчанными сталактитовыми капителями.

Станция «Баки Совети» (архитекторы Ю. Кадымов, Ю. Козлов, Ш. Зейналова, Т. Ханларов) включает наземный павильон, эскалаторный зал и подземный вестибюль. Светлые тона мрамора определяют архитектурный облик станции. В отделке интерьера подземного зала авторы обратились к характерному для азербайджанского зодчества приему облицовки (в данном случае беломраморной) декоративными вставками. Интересна также архитектура станции «Улдуз» (архитекторы Э. Кануков, Э. Исмаилов).

Застройка промышленных районов республики сыграла значительную роль в формировании их общей градостроительной структуры. При разработке генеральных планов наряду с требованиями технологии значительное место стали занимать вопросы архитектурной организации территории и повышения эстетических качеств промышленных сооружений. Усиливается внимание к архитектурно-планировочной связи предприятий с прилегающими кварталами города. Прогрессивные черты промышленной архитектуры воплощены в таком крупном проекте, как Бакинский





196. Т. Нариманбеков. Роспись стены в фойе Театра кукол. 1975. Баку

завод бытовых кондиционеров (архитектор Ю. Тищенко, *илл.* 194), построенный и пущенный в эксплуатацию в 9-й пятилетке. В строительстве сооружения достигнуты компактность, удобство для осуществления технологической поточности производства и хорошая архитектурная взаимосвязь зон предприятия.

Новое здание железнодорожного пассажирского вокзала (архитекторы Ю. Козлов, Ш. Зейналова, Х. Рахманова) строго и лаконично. Вытянутый горизонтальный объем контрастирует с расположенным над ним башенным объемом. Перед зданием образовалась новая привокзальная площадь.

Большие успехи достигнуты в области «зеленого» строительства Баку. Значительная работа, сделанная за последние годы в столице по озеленению города, получила положительную оценку на 42-й Бакинской партийной конференции.

В республике построены многочисленные поселки с культурно-бытовыми учреждениями, крупные сельскохозяйственные комплексы с перерабатывающими предприятиями и уникальными водохозяйственными сооружениями. Разработаны проекты сельских общественных зданий, культурно-просветительных и торгово-бытовых центров, в которых учтены климати-

ческие особенности. Предусматриваются павильонно-блочные композиции, наличие развитых летних помещений, хорошая связь зданий с участком, организация функциональных процессов на открытом воздухе, занятий физической культурой.

Архитектура Азербайджана являет много приемов успешного решения художественных проблем, использования национального своеобразия, находящегося в органической связи с интернациональными чертами архитектуры.

За последние годы значительные успехи достигнуты в разрешении другой важной проблемы — синтеза архитектуры и искусств. Архитекторы совместно с художниками проводят большие работы по повышению эстетического уровня архитектурно-художественного облика столицы, улучшению производственной и бытовой среды городов и сел республики.

Огромные строительные работы, развернувшиеся в республике в период 60-х — 70-х годов, возникновение новых крупных жилых массивов, промышленных предприятий, благоустройство целых районов открыли большое поле деятельности для художников, работаю-



щих в области монументального и декоративного искусства. Не только скульптура, но и роспись, мозаика, витражи, резьба по дереву и гяже стали широко применяться как в убранстве общественных и административных сооружений, так и в оформлении площадей и скверов.

Прочно вошли в архитектурный ансамбль Баку памятники поэту С. Вургуну, поэту-лирику XVI века Физули, видному государственному деятелю Н. Нариманову, мемориальный ансамбль, посвященный памяти 26 бакинских комиссаров, на площади их имени.

Большой удельный вес в рассматриваемый период заняла монументальная живопись, с лучшими образцами которой можно встретиться в Баку, Кировабаде, Нахичевани, Сумгаите, Ленкорани и других городах и районных центрах Азербайджана. Если раньше в монументальной живописи доминирующими были орнаментально-декоративные принципы оформительского искусства, то начиная с 60-х годов в ней преобладает сюжетное начало. Тема труда и отдыха, героические подвиги советского народа — вот основная тема живописцев-монументалистов. Мотивы фольклора или сюжеты из произведений классиков азербайджанской поэзии, введенные в монументально-декоративное искусство еще в 40-е — 50-е годы, в 60-е — 70-е получили свое дальнейшее развитие. Эти мотивы и сюжеты трактуются уже не в духе идеализации и любования стариной, напоминая средневековую миниатюрную живопись, а более современно. Новые технические средства, материалы и другие компоненты художественной формы ныне служат созданию монументального произведения. При общности задач каждый из монументалистов республики за короткий срок сумел выявить свою индивидуальность. Таково творчество А. Агамалова, М. Кафарова, О. Шихалиева, Г. Раджабова, Г. Эфендиева, Т. Агабабаева, Г. Гусейнова и многих других. Можно назвать ряд интересных образцов монументально-декоративного искусства, созданных в 70-е годы в Баку. Это росписи Т. Нариманбекова в кукольном театре (илл. 196), мозаичные работы О. Шихалиева и Г. Раджабова в гостинице «Турист», издательстве «Коммунист», мозаичные работы М. Абдуллаева на станции метро «Низами» и М. Кафарова — на центральной площади Орджоникидзевого района.

Идея оформления фойе подземного вестибюля одной из станций метро мозаичными композициями по мотивам поэм великого азербайджанского поэта XII века Низами Гянджеви возникла у М. Абдуллаева совместно с автором архитектурного проекта М. Усейновым (илл. 192). Художественное убранство станции состоит из восемнадцати мозаичных композиций на темы из поэм Низами и портрета самого поэта. К этим темам обращались на протяжении восьми веков не только мастера миниатюрной живописи, они встречались на предметах прикладного искусства средневекового Востока. Однако Абдуллаев по-своему осмысливает и по-новому раскрывает их. Каждая из мозаичных композиций, обладая самостоятельностью, является звеном в общем декоративном убранстве фойе станции. Движения фигур, ритмика цветовых пятен, складываясь в единый пластический рисунок, образуют подобие ковра, организующего пространство в подземном вестибюле. Эту работу можно считать примером творче-

ского отношения к традициям, а также глубокого взаимопонимания между архитектором и художником.

Своеобразием и интересными художественными решениями отличаются мозаичные композиции О. Шихалиева и Г. Раджабова на фасаде издательства «Коммунист» в Баку. Художники стремились средствами монументальной живописи не только раскрыть содержание архитектурного сооружения, но и преодолеть однообразие фасада большого административного корпуса. Огромная мозаика состоит из двух панно (каждое — более 100 кв. м), фланкирующих главный вход в издательство, который решен в виде раскрытой книги. Сюжеты панно, тесно связанных между собой как по тематике, так и по конфигурации, очень просты. В них скупым и лаконичным языком передана история полиграфии и печатного дела в республике. Иногда художники прибегают к символическим, эмблематическим и т. п. Свобода композиции и рисунка, богатство и гармоничность колорита — таково главное впечатление от этой работы.

С лучшими образцами монументальной живописи мы встречаемся на площадях и в скверах. В качестве одного из наиболее ярких примеров назовем мозаичное панно М. Кафарова на центральной площади Орджоникидзевого района Баку (илл. 195), установленное на месте, где в 1922 году возник один из грандиознейших в истории нефтяных промыслов пожар, укрощенный благодаря мужеству нефтяников. В. И. Ленин, высоко оценив героический подвиг бакинских рабочих, лично приветствовал их телеграммой. Сюжет огромной многофигурной композиции вписывается в вытянутый прямоугольник, условно разделенный на три части. В левой — на фоне ветхих нефтяных вышек в относительно спокойном ритме трудятся рабочие; в правой — изображена сцена пожара. Центральной частью композиции является шестиметровой высоты вставка, на которой изображены нефтяники. Особенно удалась художнику фигура рабочего с телеграммой В. И. Ленина в руке, возглавляющего демонстрацию. Каждая из трех частей этой монументальной работы представляет собой отдельный сюжет и законченное целое, в то же время все части увязаны между собой общим композиционным строем. Большую роль в образном раскрытии идеи композиции играет цвет. Его подбор предельно строг: все построено на сочетании черного, голубого, красного и белого.

В 70-е годы художники республики при комплексном оформлении архитектурных объектов начали чаще использовать и прикладное искусство. Лучшие примеры синтеза смежных искусств — оформление гостиниц «Азербайджан» и «Москва» в Баку, а также ресторана «Баку» в Москве, где наряду с живописью широко применены гончарное искусство, ткачество, художественный металл и т. д. В подобном комплексном оформлении наряду с профессиональными художниками активное участие принимают народные мастера. Привлечение этих мастеров к оформлению различных архитектурных объектов характерно для рассматриваемого периода. В 70-х годах в коллектив Союза художников Азербайджана была принята большая группа народных мастеров. Народные умельцы своим творчеством не только оживили выставки и оформляемые объекты, но и внесли свежую струю в общее русло развития азербайджанского искусства.



# ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Искусство Советского Казахстана вступает в начале 60-х годов в новый этап своей истории. Интенсивно, хотя и неравномерно, развиваются все его виды и жанры, наблюдается подъем в области народного творчества. В этот период успешно решается одна из острейших проблем, длительное время стоявшая перед искусством республики,—создание своих национальных кадров. Об этом свидетельствует широкое участие в художественной жизни творческой молодежи, окончившей высшие учебные заведения страны. Сохраняя преемственные связи с искусством мастеров старшего поколения, молодежь ищет свой стиль, служащий выражению выдвинутых временем новых художественных задач. В творчестве молодых художников прочность реалистической профессиональной основы, заложенной в годы учебы у ведущих советских мастеров, сочетается с уважением к народной национальной традиции, что определяет своеобразие многих произведений казахской живописи, графики и скульптуры 60-х — 70-х годов.

Особенностью этого периода является создание во многих областных центрах Казахстана, таких, как Целиноград, Павлодар, Караганда, Чимкент и другие, творческих коллективов, объединяющих художников, приехавших сюда после завершения учебы в вузах страны и активно включившихся в художественную жизнь республики. С начала 60-х годов творческими усилиями многонационального коллектива художников разных поколений в искусстве Казахстана все более решительно утверждаются черты, воплощающие в себе специфику мироощущения народа, его культурных традиций.

Важную роль в развитии живописи 60-х годов играло творчество мастеров старшего поколения. Продолжает активно работать в эти годы старейший художник республики А. Черкасский. Такие его пейзажи, как «Потеплело», «Пейзаж с карагачами», 1961; «Лед тронулся», 1960 и другие, созданные на основе реальных наблюдений, приобретают эпический обобщающий характер. Написанные с присущим этому художнику живописным темпераментом, они передают трепетные состояния природы, ее весеннее пробуждение к жизни.

Значительный вклад в искусство Казахстана 60-х годов внес Л. Леонтьев. Он автор целого ряда тематических произведений, а также портретов лучших людей республики, особенно деятелей культуры. Его полотна «Зерносовхоз имени Щорса» (1965), «Комбайны на ремонте» (1967), «В микрорайоне» (1970) и другие говорят о живом интересе художника к трудовым будням республики. Изобразительный язык этих произведений рационально ясен и сосредоточен, живописная палитра мягкая, спокойная.

Красота казахской земли, своеобразие уклада жизни, характера народа, его самобытное творчество по-прежнему привлекают внимание М. Лизогуб, художницы, прочно связавшей свою судьбу с Казахстаном. В полотнах «Рассвет» (1964, *илл. 198*), «Вечность» (1967) выражены ее поэтическое восприятие жизни, размышление о красоте человека и природы, о вечности бытия. В картине «Рассвет» у подножия гор, с гордо поднятыми головами стоят две пожилые казашки в красочных национальных одеждах. Возвышаясь над расстилающимся перед ними эпическим пейзажем, они встречают рассвет, любясь красотой восходящего солнца. Величественная природа предутреннего часа — переливы жемчужно-голубоватого неба и отблески розовой густой зелени с лиловыми оттенками органично сочетаются в картине с монументальным образом женщин; рождается представление о гармонии человека и природы. Этой мыслью проникнуты и пейзажи Лизогуб «Иссык-Куль» (1963), «Безмолвие» (1965) и другие, написанные в излюбленной ею тонкой живописной гамме.

В разных жанрах продолжает работать А. Галимбаева. Ровесница Октября, свидетельница грандиозных преобразований, происшедших на родной казахской земле, она не могла пройти в своем творчестве мимо современниц — строительниц новой жизни. В ее полотнах «Мы горды временем» (1966), «Радостный день» (1970), триптих «Мир» (1975, *илл. 197*) и других предстают красивые, сильные духом, свободные и равноправные женщины Советского Востока. Художница не ищет в своих героинях ничего броского, эффектного. Образы женщин привлекают простотой и естественностью. Большинство ее картин последнего





197. А. Галимбаева. Художник. Центральная часть триптиха «Мир». 1975

времени создано в смешанной технике, а также синтетическими красками. Любит она и благородную бархатную пастель, в которой написана одна из лучших ее работ «Пиала кумыса» (1967). Гармоническое единство композиции картины, изображающей сидящих в юрте двух казашек с пиалами в руках, и колорита, построенного на тонких живописных сочетаниях, придает ей внутреннюю целостность. Как бы заливая холст богатым по нюансам красным цветом, сопоставляя его с белым и синим, художница достигает чистоты и ясности цветовой гармонии полотна, его декоративности. Оно словно насыщено теплом, светом и радостью.

Умение Галимбаевой видеть красоту будничного, повседневного проявляется в портретах близких ей людей, а также в натюрмортах «Древняя керамика» (1964), «Три века» (1966), «Вышивание кимешека» (1969), привлекающих своей образной пластической целостностью. Последнее свойственно и ее триптиху «Мир».

Успехи казахской живописи рассматриваемого времени во многом связаны с активной работой в 60-е годы нового поколения художников, таких, как К. Тельжанов, М. Кенбаев, С. Мамбеев, А. Джусупов, Р. Сахи (С. Романов), К. Шаяхметов, У. Ажиев и другие. Все они проявляют интерес к тематической картине, в которой каждый по-своему воспеваает красоту современника, жизни и природы родной земли. При этом художники стремятся обобщать увиденное, говорить не только об отдельных фактах, но и о мире в целом, раскрывать типическое.

Для К. Тельжанова характерно тяготение к большим социально значительным темам. Он создает се-

рию полотен, посвященных борьбе за установление Советской власти в Казахстане, обращаясь порой к форме триптиха. В начинающей серию картине «Наказ Ильича» (1962) художник дает укрупненное изображение В. И. Ленина и видного казахского революционера А. Т. Джангильдина, обсуждающих будущие перемены в жизни казахского народа.

Пятидесятилетию Великой Октябрьской социалистической революции Тельжанов посвятил триптих «Начало» (картины «Поток», «Запевала», «Искра», 1967), воскрешающий события далеких революционных лет. В центральной и наиболее удачной части триптиха «Запевала» изображен конный отряд бойцов, возглавляемый молодым казахом в буденовке (илл. 199). Юноша затянул песню, подхваченную его старшими товарищами. Над их головами, на фоне огромного голубовато-перламутрового неба гордо реет алое знамя Октября, воспринимаемое как символ революции. Всадники написаны решительными, порывистыми мазками, передающими отчеканенный ритм их движения, боевой строй революционной песни. К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина художник создает триптих «Октябрь» (1970), развивающий идею «Начала». В центральной части — «Свобода» — прямо на зрителя мчится юноша, высоко подняв руки. Он несет весть о свободе. Образы современников, своих юных соотечественников Тельжанов воплотил в триптихе «Люди Боз-Арала» (1972).

К плеяде художников, творчески сформировавшихся в конце 50-х — начале 60-х годов, принадлежит



198. М. Лизогуб. Рассвет. 1964





199. К. Тельжанов. Запевала. Центральная часть триптиха «Начало». 1967





200. Н. Нурмухаммедов. Портрет бразильского художника Эмилиано ди Кавальканти. 1965

М. Кенбаев, выступающий в своих полотнах певцом казахской степи. Степь для казаха — это сама его жизнь, его душа, его радости и печали. В степи он родился и вырос, и в ней он видит красоту и поэзию, источник вдохновения. Наверное, поэтому мотив степи проходит красной нитью через многие произведения художника. В полотнах «На предгорье» (1967), «Природа вечна» (1975) степь полна ясной гармонии, трепетного чувства жизни, высокой поэзии. Этим картинам свойственна мягкость живописной гаммы, построенной на легких полутонах, задушевная напевность — качества, близкие произведениям фольклора и народного искусства.

Мировосприятие С. Мамбеева раскрывается в тонком и гармоничном колористическом строе его полотен. Картины «В моем городе» (1960), «Девушка в черном» (1964) отличаются чистотой тона, своеобразной поэзией цвета, придающей им одухотворенность. В работах Мамбеева обычно нет развернутого сюжетного повествования, в них мы видим нашу повседневную жизнь, простых советских людей — девушку студентку или жительницу степного аула, природу, городской пейзаж или казахскую степь. В пейзаже «Весна» (1964, *илл. 203*) мотив необъятной широты казахской степи, окаймленной невысокими горами, холмами и освещенной лучами восходящего солнца, получил своеобразную поэтическую интерпретацию.

А. Джусупов тяготеет к монументальности в трактовке темы, декоративности цветового построения картин. В полотнах «Первое чтение» (1960), «Женщины моей родины» (1967, *илл. 201*), воплощающих образы женщин казашек, художник как бы синтезирует впечатления от окружающей его жизни и природы. В последней получила интересную интерпретацию тема человека и природы, извечного обновления жизни. Величественность и монументальность образов женщин, полных внутренней силы и красоты, оттеняется изображением лежащего перед ними младенца, на которого обращены их взоры. Изысканный, богатый по интенсивности и оттенкам синий цвет — от бело-голубого до густого синего с переливами фиолетового, усиливает поэтичность картины.

Стремление к обобщению наблюдений жизни и природы свойственно А. Степанову. Эпический образ природы Заилийского Алатау создан Степановым в полотнах «Горы цветут» (1967), «Осенний Алатау» (1968). Время цветения и увядания красок природы тонко и любовно передано художником. Он пишет в эти годы картины «Молодая семья» (1968), «Шолпан» (1970, *илл. 202*), «Трудовые будни» (1974) и другие, словно пронизанные радостью и красотой человеческого бытия. Его портреты «Сауле» (1963), «Марьяна» (1965) построены на красивом тонком и сложном сочетании серебристо-серых и черных тонов. Степанов создает и серию полотен, посвященных спорту. В его «Велосипедистах» (1960—1964) привлекает сочетание спокойно-величавого, широкого и плавного ритма пейзажа со стремительностью движения гонщиков. Одним из первых художников Казахстана Степанов обращается к космической теме. В произведениях «К другим планетам» (1961), «Космические трассы», «Человек с планеты Земля» (1969), «Звездное небо» (1971) и других нет изображения каких-то конкретных событий. В этих полотнах, часто носящих символический характер, воплотились размышления художника о важнейших явлениях современности, его потребность откликнуться на подвиги и героизм покорителей космоса.

Н. Нурмухаммедов посвятил свое творчество советским людям, своим трудом изменяющим облик родной земли, приумножающим богатства страны. Он создает цикл индустриальных пейзажей, посвященных Казахстанской магнитке, темиртаускую серию, а также портреты современников. Среди последних следует отметить «Портрет бульдозериста К. Ахунбекова» (1960), «Портрет бразильского художника Эмилиано ди Кавальканти» (*илл. 200*), написанный Нурмухаммедовым в 1965 году после поездки в Бразилию, портреты советских флотоводцев — адмирала И. С. Исакова (1964—1965) и других. В полотнах художника получили воплощение многие аспекты историко-революционного движения в Казахстане. Это картины «Токаш Бокин», «Красные комиссары» (обе — 1967) и другие, в которых раскрывается моральная чистота и мужество славных сынов казахского народа. Цветовое решение полотен, построенное на сочетании глухих красных, синих, черных цветов, придает им эмоциональную напряженность.

Красота повседневности, романтика будней стали лейтмотивом творчества К. Шаяхметова. Люди в его полотнах «Рыбачка Сауле» (1962), «Бригада в степи»





201. А. Джусупов. Женщины моей родины. 1967

(1968) полны радости и оптимизма. В 1970 году он создает большое историко-революционное полотно «Поющие Интернационал», посвященное становлению Советской власти в Казахстане. Смело и уверенно смотрят в день грядущий представители разных национальностей. Фигуры поющих революционеров вылеплены энергичным плотным мазком. Яркий колорит, основанный на звонкой перекличке цветовых пятен, усиливает ощущение торжественности и значительности события.

Над историей своего народа, его прошлым и настоящим много и плодотворно работает художник кино, график, живописец Р. Сахи. Его «Кюй. Освобождение от цепей» (1970), «Клятва. Декрет о земле» (1970) и другие посвящены героическим дням казахского народа, становлению Советской власти в Казахстане. Монументальная трактовка образов, яркий, насыщенный колорит, лаконичная композиция раскрывают гражданственный пафос и характер того времени.

Природа Казахстана во всем ее разнообразии, красоте и неповторимости получила широкое отражение в мажорных полотнах Ж. Шарденова. Его пейзажи «Снег в горах» (1973), «Осень», «Березы зимой» (1974) написаны густыми, пастозными мазками. Краски, как бы взаимопроникающие и растворяющиеся одна в другой, создают живописное богатство этих пейзажей, усиливают ощущение эпической широты и вечной красоты природы. В пейзаже «Пробуждение» (1976), передающем сложную колористическую сим-

фонию серого цвета, художник воспекает весну, пробуждение природы, ее вечное обновление.

В 60-е годы в разных областях искусства интересно заявила о себе Г. Исмаилова. Она с одинаковым успехом работает и как живописец-станковист и как театральный художник. Но к какой бы области ни относились произведения Исмаиловой, в них всегда узнается манера художницы. Ее живописный язык тя-



202. А. Степанов. Шолпан. 1970





203. С. Мамбеев. Весна. 1964

готеет к ярким, сочным краскам, звучности цвета, восходящим к народному искусству казахов. Отсюда — главное качество произведений художницы — их декоративность («Праздник», 1975, и др.).

А. Школьный на протяжении многих лет целенаправленно и последовательно развивает в своем творчестве одну тему — тему сельской молодежи, посвятившей себя традиционному труду своих предков, труду чабанов. Трудовым будням и отдыху этой молодежи посвящено немало полотен живописца. На республиканской выставке 1960 года привлекла внимание своей простотой и искренностью картина Школьного «Чабаны», продолжаящая традиции сюжетно-тематической картины в искусстве республики. Трудовую деятельность своих современников художник запечатлел и в триптихе «Будни Арала» (1975).

Тема села сегодня волнует многих художников Казахстана, являясь едва ли не главной в произведениях поколения, вступившего в художественную жизнь республики на рубеже 60-х — 70-х годов. Это художники С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тогузбаев, А. Сыдыханов, О. Нуржумаев и другие. Они принесли в искусство свое мироощущение, характерное для многих советских художников этого поколения, стремление к широкому эпическому восприятию жизни. Эпическое начало — традиционное для мироощущения казахов — пронизывало искусство республики во все периоды его развития. Образы героического эпоса, сказок, преданий, образы родной природы, человеческой красоты — все это в своеобразном сочетании с впечатлениями сегодняшнего дня формировало творческие взгляды художников 60-х — 70-х годов.

Живописцем, чье творчество воплотило в себе наиболее характерные искания его поколения, стал С. Айтбаев. В его картине «Счастье» (1966, *илл.* 204),

сильно и жизнерадостно зазвучала тема красоты человека, естественной гармонии человека и природы. В традиционном для казахского искусства мотиве — молодая пара чабанов в степи — художник стремится дать поэтическое осмысление жизни. Образы казаха и казашки — представителей древней профессии чабанов, торжественны и монументальны. Айтбаев энергично моделирует четкие, почти скульптурные объемы фигур, при этом как бы умышленно исключая пространственную перспективу. Изображение людей и пейзажа в одной плоскости и подчинение их одной композиционной идее создают эпическое ощущение единого ритма жизни, единого дыхания человека и природы. Плоскостность композиции, чистота локального цвета, округлость как бы движущихся и перетекающих друг в друга линий — приемы, восходящие к традиционному народному искусству, сочетаются с современными живописными приемами.

Склонность Айтбаева к раздумьям о жизни проявляется и в его картине «Молодые казахи» (1968). Изображенные здесь молодые джигиты расположены по кругу, на фоне аула. Художник запечатлел своих героев в момент размышления, внутреннего самоуглубления. Они погружены в молчание, позы их сосредоточенны, глаза опущены, жесты сдержанны. Округлый замкнутый силуэт группы неоднократно повторяется в очертаниях интенсивно-желтой земли, холмов, белых юрт. Эта повторяемость пересекающихся и словно перетекающих друг в друга кругов воспринимается как олицетворение вечного движения жизни. Здесь, как и в полотне «Счастье», художник переосмысливает традиционный сюжет «юноши в степи», выводит его из бытового в эпический план. В картине ощущается влияние традиций не только декоративно-прикладного искусства, но и домбровой музыки казахов, умеющей









205. Г. Исмаилова. Эскиз костюмов к спектаклю «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Г. Мусрепова. 1971

тонко выражать настроение самоуглубленности, созерцательности. В синтезе этих традиций и приемов современного искусства Айтбаев как бы пластически претворил афоризм «настоящее будет плоским без глубины прошлого и высоты будущего», сформулированный казахским поэтом О. Сулейменовым и подхваченный сверстниками художника. В картине «Земля и люди» (1974) Айтбаев стремится показать широкую панораму жизни современного Казахстана, подчеркнуть роль созидательного труда в преобразовании родного края. Среди портретных работ безусловной удачей являются портреты отца художника (1970 и 1974), передающие разные психологические состояния модели, а также портрет А. Алимжанова (1970), известного казахского писателя. Они свидетельствуют о стремлении Айтбаева исходить в создании образа из харак-

терных особенностей портретируемого, о разнообразии почерка художника, работающего то плавным, спокойным, то угловатым, порывистым мазком.

Для поколения живописцев, вступивших в творческую жизнь в 60-х — 70-х годах, характерно стремление к синтезу жизненных наблюдений, все более широкое обращение к символике. Они активно берутся за разработку значительных социальных тем, больших общечеловеческих проблем — добра и зла, мира и войны, получающих в них свое, оригинальное истолкование.

В триптихе «Кюй. 1941» (1968) Т. Тогузбаева трагедия войны — в образах воина без ноги, невесты, лишившейся жениха, музыканта, потерявшего руку. Триптих, как и другие произведения художника, отличается психологизмом, напряженностью ситуаций, внутренним накалом страстей. В широком, эпическом плане подаются драматические события прошлого казахского народа в триптихе «1916 год» (1970) А. Сыдыханова. Полно глубокого внутреннего трагизма полотно «Оплакивание» (1975) молодого живописца А. Аканаева. Художник сумел творчески претворить традицию в решении подобных тем, придать ей национальное звучание. Действующие лица — женщины и дети — изображены на пленэре. Огромные бесконечно простирающиеся степные дали написаны свинцовым серым цветом, на фоне которого сумрачным серым с фиолетовым даны костюмы женщин. Их позы, характер самого мазка усиливают ощущение эмоциональной напряженности сцены.

Активно и плодотворно работают в разных городах республики художники М. Антонюк, В. Кучеровский, М. Порунин, Л. Свитич, К. Муллашев и многие другие, приехавшие в Казахстан после окончания вузов страны. Произведения, созданные ими за сравнительно короткий период, рождают раздумья о многоликости и непреходящей красоте окружающего мира, о вечном его движении. Среди портретных работ этих художников внутренней наполненностью и экспрессией образа выделяются полотно «Листья падают. Портрет С. Есенина» (1965) М. Порунина, написанное изящным мазком, в мягкой красочной гамме, и интересный портрет матери (1967).

Романтико-символическое и эмоциональное начало присуще М. Аманжолову, К. Муллашеву, Е. Тулебаеву и другим. Звучный и сложный цвет, напряженный колорит, активная пространственная среда, живописность и метафоричность — характерные черты творчества этих художников, смело включившихся в художественную жизнь республики во второй половине 70-х годов.

Немалый вклад в искусство Казахстана вносят художники, работающие в области театрально-декорационной живописи. Значительным явлением стало оформление М. Сулимовым спектакля «Джордано Бруно» О. Окулевича (1959) на сцене Республиканского русского театра драмы имени М. Ю. Лермонтова. Сулимов был и режиссером-постановщиком и художником-оформителем, что обусловило целостность спектакля, решенного в едином режиссерском и оформительском ключе. Этому способствовало и мастерство Сулимова как художника и режиссера





206. Х. Наурзбаев. Памятник Чокану Валиханову. 1969. Алма-Ата





207. Т. Досмагамбетов. Памятник Алиби Джангильдину. 1975. Алма-Ата

и опыт его работы в ленинградских театрах — Большом драматическом имени М. Горького и Театре имени В. Ф. Комиссаржевской. Полностью исключая бытовые аксессуары, Сулимов исполняет декорации в предельно лаконичной, условной манере. Действие пьесы разворачивается на открытой свободной сценической площадке на фоне кулис и задника из черного бархата и свисающих в глубине сцены небольших полос белого. Достигнутые таким путем строгость и торжественность оформления усиливают героико-романтическое звучание спектакля.

В области театрально-декорационной живописи интересно проявила себя Г. Исмаилова. За сравнительно небольшой период работы в Казахском академическом театре оперы и балета имени Абая в Алма-Ате ею исполнены эскизы декораций и костюмов к балету Е. Брусиловского «Козы-Корпеш и Баян-Слу» (1971), а также операм «Биржан и Сара» М. Тулебаева, «Жумбак-кыз» С. Мухамеджанова (1971), «Чио-Чио-сан» Дж. Пуччини (1973) и другим. В этих произведениях, выполненных в характерной для Исмаиловой широкой, свободной манере, много выдумки, фантазии, яркой сочной декоративности. Как и в станковых полотнах художницы, в них ощущаются прочные связи с традициями народного искусства казахов — будь то монументальные, эпического звучания декорации к спектаклю «Биржан и Сара» или изысканные, проникнутые лирическим настроением — к «Чио-Чио-сан». В создании эскизов костюмов художница всегда исходит из содержания образа. Яркие, красочные, они соответствуют психологической характеристике персонажа.

Поиски специфики оформления национальной драматургии на сценах театров республики, а также путей к собственному прочтению классического наследия продолжают Д. Сулеев, А. Кривошеин, И. Корогодин и другие художники, пришедшие в театр на рубеже 60-х — 70-х годов. Корогодин много работает над обогащением цветовой палитры сцены. В спектакле «Борис Годунов» М. Мусоргского (1972) на огромном черном заднике багрово-красным цветом намечены очертания верхушек церквей Кремля, являющиеся активным фоном для разворачивающихся в пьесе драматических событий из истории русского народа. Насыщенность цвета, использование контрастов черного и красного позволяют художнику добиться эмоциональной напряженности атмосферы, усиливающей трагедийное звучание спектакля.

На сцене Казахского академического театра драмы имени М. Ауэзова осуществил свои блистательные декорации А. Кривошеин к спектаклям «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Г. Мусрепова (1971; костюмы исполнила Г. Исмаилова, *илл. 205*), «Пот и кровь» А. Нурпеисова (1973). Художник не только понял дух и характер народа, но и воссоздал с большой культурой, выдумкой и глубиной место действия, время грозного периода истории, когда происходили события, описанные в литературных произведениях.

Скульптура длительное время была отстающей областью в изобразительном искусстве республики. Но и здесь на рубеже 50-х — 60-х годов наблюдается заметное оживление. Оно было связано с притоком первых



национальных кадров ваятелей, заметно поднявших профессиональную культуру пластики, вдохнувших в нее новое содержание и проявивших глубокое понимание задач, стоящих перед советской скульптурой.

Бурный рост городов, грандиозное строительство во всех крупных центрах республики способствовали развитию монументальной скульптуры, в области которой развернулась активная творческая деятельность целого ряда мастеров. Проводятся конкурсы на создание проектов памятников, сооружаются монументы выдающимся представителям казахского народа. Так, в 1969 году перед зданием Академии наук Казахской ССР был установлен памятник первому казахскому просветителю-демократу и ученому Ч. Валиханову (илл. 206). Памятник Валиханову — значительная удача его автора скульптора Х. Наурзбаева, которому удалось создать реалистический, пластически выразительный образ ученого-просветителя прошлого века, чьи общественно-политические взгляды формировались под непосредственным влиянием русской демократической культуры.

Наурзбаев является и автором портретов современников, героев труда, а также видных исторических деятелей. Он стремится соединить в этих портретах внешнее сходство с внутренней одухотворенностью, проникнуть в глубину психологического состояния человека. К числу его лучших достижений относятся портрет писателя и общественного деятеля С. Сейфуллина (1967) и поэтессы М. Хакимжановой (1964). В первом он подчеркивает свойственные модели порыв, мятежный дух, во втором — мягкое обаяние, задушевность. Плодотворно в эти годы работают над образами современников Б. Тулеков («Девушка», 1965, илл. 208), А. Исаев («Портрет художника Шарденова», 1976, илл. 210). В развитии скульптуры 60-х годов значительную роль сыграл представитель старшего поколения И. Иткинд, творческая деятельность которого многие годы была связана с Казахстаном. Излюбленным материалом Иткинда остается дерево, и именно в этом материале выполнены лучшие его произведения. Скульптор по-прежнему тяготеет к созданию собирательных, обобщенных образов, в которых он воплощает свое понимание характера народа, восхищение народной мудростью. Светом и радостью искрятся его «Песня» (1960) и «Весна» (1961), выражающие размышления художника о богатстве и разнообразии мира, о всепобеждающей красоте человека.

Широко использует дерево в традиционной манере родной своей Бурятии Ц. Балдано. Мягкость, податливость, округлость форм дерева диктуют мастеру причудливые, фантастические формы скульптурных масок. Интересно решает он и тематические задачи («Три поколения», 1969).

Автором небольших камерных лирических по характеру скульптур является П. Усачев. «Юность» (1969), «Студентка» (1970) и некоторые другие работы свидетельствуют о поэтическом мироощущении художника. В них воплощены образы девушек казашек, воспринимающиеся как олицетворение молодости, внутренней красоты человека. Точно уловленный красивый ритм движения фигур подчеркивается плавностью силуэтов, тонкой моделировкой форм.

Камерность, мягкая певучесть линий, пластичность свойственны работам Л. Колотилиной («Волна», 1966)



208. Б. Тулеков. Девушка. 1965

и О. Прокопьевой («Девушка с лебедем», 1970; «Современница», 1972, илл. 209). Их произведения отличаются глубокая эмоциональность, выраженная в гармонически ясной пластической форме. Изображения девушки, олицетворяющей волну, девушки с лебедем, девушки-современницы полны очарования и поэзии юности. Оба скульптора работают и в области портрета. Среди произведений этого жанра стоит отметить «Портрет трактористки Кудияровой» Колотилиной (1966).

60-е — 70-е годы — время активной работы молодых скульпторов, выступления которых наметили новый этап развития пластики Казахстана. Занятые поисками новых форм и средств выразительности, они обращаются к самым различным материалам — дереву, мрамору, граниту, гальванопластике. Повышается интерес к декоративным качествам скульптуры, к вопросу о взаимоотношении скульптуры и пространства, к роли последнего в создании пластического образа.

В портретной пластике начал интересно выступать в 60-е годы Т. Досмагамбетов. В портрете Амангельды Иманова (1969) народный герой, революционер представлен как человек с ярко выраженным индивидуальным складом ума, с сильным характером борца. В как бы на миг застывшем лице с резкими угловатыми чертами скульптор просто и убедительно раскрыл глубину чувств и раздумий Амангельды, таящуюся в нем стихию бунтаря. Досмагамбе-





209. О. Прокопьева. Современница. 1972

тов создает и портреты выдающихся представителей казахской интеллигенции, и обобщающие поэтические образы «Мансфельдской мадонны» (1970), и обнаженной девушки «Суюнши» (1970). Работает Досмагамбетов и над скульптурными памятниками — Чокану Валиханову в Кокчетаве (1970) и Алиби Джангильдину в Алма-Ате (1975, в соавторстве с О. Прокопьевой, *илл.* 207).

Особый интерес в пластике последних лет представляет творчество одаренной молодежи в лице В. Рахманова и Е. Мергенова. Оба они настойчиво ищут свою тему в скульптуре, собственные пути образного отражения жизни. Художники активного мироощущения, они стремятся к воплощению в своем творчестве широкого круга волнующих их проблем, к созданию произведений, созвучных нашей современности. Отсю-

да — обращение к темам большого общественного и философского звучания. Произведениям «Вечное», «Раздумье» (1968) Рахманова, «Круг», «Утро», «Вечер» (1973) Мергенова свойственны глубина замысла, острохарактерная экспрессивная лепка форм. Скульпторов увлекают проблемы мира и войны, добра и зла, волнующие все человечество. Чтобы подчеркнуть интернациональный характер этих проблем, оба они, особенно Мергенов («Реквием», 1974; «Апофеоз войны», 1975), обращаются к опыту западноевропейской прогрессивной скульптуры, хотя и не всегда достаточно творчески его претворяют. Последнее ведет порой к ослаблению в их работах национальных черт.

Задачи, которые ставят перед собой молодые скульпторы республики, задачи всей советской пластики решаются ими в соответствии с собственным восприятием жизни.

Заметные успехи делает в 60-е — 70-е годы графика Казахстана. Наиболее интенсивно развиваются станковая графика и книжная иллюстрация, расширяется круг мастеров, работающих в этих ее видах, обогащается тематика произведений. Разнообразные по содержанию, по манере исполнения, эти произведения свидетельствуют о богатстве творческих индивидуальностей художников, об их поисках новых средств выразительности.

Повышается интерес к созданию больших графических циклов, в которых находят отражение и революционное прошлое народа и актуальные события современности — будь то полет человека в космос или трудовые свершения рабочих Казахской магнитки.

Немалые достижения наблюдаются в работе художников над историко-революционной темой. Интересное воплощение нашла эта тема в серии черно-белых линогравюр «Воспоминания большевика» Н. Гаева (1960). В серии последовательно раскрывается тяжелое прошлое казахского народа, его борьба за лучшую жизнь. После поездки в ГДР и посещения бывшего концлагеря Бухенвальд Гаев создает триптих в линогравюре «Бухенвальдский набат» (1964), несущий в себе гневный протест против войны, против возрождения фашизма. Серия линогравюр «Целина» (1962) посвящена мирным будням республики, трудовой дружбе народов нашей страны, их борьбе за новый целинный урожай. Контраст черных и белых пятен, динамика ритмов способствуют выразительности этих серий. К темам современности художник обращается и в 70-х годах: серия «Мы строим дома» (*илл.* 211) и другие.

Интересные линогравюры на историко-революционные темы «Вся власть Советам» (1967). «Песня о далеком прошлом» (1970) создает один из старейших художников Казахстана В. Антощенко-Оленев. Исполненная им в предшествующие годы портретная галерея пополняется портретами писателя С. Сейфуллина (1964) и комиссара А. Джангильдина (1962), образные характеристики которых обогащены включением в композицию листов эпизодов борьбы за установление Советской власти в Казахстане. Своеобразными портретами-биографиями являются и линогравюры, изображающие П. Пикассо, А. Матисса, П. Гогена и других французских мастеров (1962). Значительный



интерес представляет серия линогравюр Антощенко-Оленева, посвященная Советскому Востоку. В шести листах серии («Старая Хива», «В гости», «С базара», «Любимая внучка» и др., 1965) художник воссоздает типы жителей одного из древнейших городов Советского Востока, их характерный облик, их повседневные будни. В портретах особенно проявляется присущее художнику оптимистическое видение мира и людей, его умение создавать яркие, неповторимо индивидуальные характеристики персонажей.

Интересные серии рисунков карандашом «Жизнь и творчество Курмангазы» (1960), «Прошлое казахов» (1966—1967) принадлежат Р. Сахи, проявившему в них тонкую наблюдательность.

Казахскими графиками создана целая галерея портретов, свидетельствующая о том, что художники стремятся запечатлеть в них людей разных профессий, раскрыть не только индивидуальный характер портретируемого, но и типические черты современника.

Культурой, профессиональным мастерством отличаются большие станковые листы П. Зальцмана по мотивам произведений О. Сулейменова, выполненные в сложной технике. Они требуют активной творческой работы мысли зрителя.

Все большее место занимает тема индустриализации, над которой плодотворно на протяжении многих лет работают графики К. Баранова, А. Дячкин, Н. Гаев, И. Квачко и другие. Эта тема получила дальнейшее развитие и в творчестве мастеров старшего поколения А. Кастеева и А. Исмаилова. Значительный вклад в графику республики этого периода — серия акварелей Кастеева «По земле казахстанской» (1965), рассказывающая о переменах, которые внес в традиционный облик природы созидательный труд человека. Как и в ранних своих работах, Кастеев выступает в них тонким наблюдателем, с присущей ему трогательной старательностью кропотливо фиксирующим мельчайшие подробности пейзажа, жанровой сценки, производственных мотивов, как бы выражая в этом искреннюю и непосредственную радость при виде изменений, происходящих на родной земле. Более темпераментны акварели Исмаилова, также посвященные природе, преобразуемой рукой человека. В его серии «На просторах Казахстана» (1969), отдельных листах «В Темиртау» (1964, 1971) больше экспрессии, динамики, их красочная палитра интенсивнее, насыщеннее. Значительная портретная галерея создана акварелистом У. Ажиевым.

Художником лирического плана проявил себя А. Дячкин. Циклы офортов «По Мангышлаку» (1967), «Мангышлак сегодня» (1973), лист «Где-то у границы» (1975) проникнуты романтикой трудовых будней народа. Работы свободно и легко скомпонованы, в них чувствуется поэтическое восприятие природы. Поэтическим чувством окрашены его портреты («Катюша», 1963, и др.) и натюрморты («Натюрморт», 1967). Излюбленные техники художника — акватинта, офорт, хотя в последнее время он все чаще обращается к монотипии и гуаши.

Светлым лирическим мироощущением привлекает серия цветных линогравюр «Люди моего аула» (1960) Ш. Кенжебаева, работающего в последние годы в области плаката и монументального искусства, художника, для которого интенсивный цвет является одним



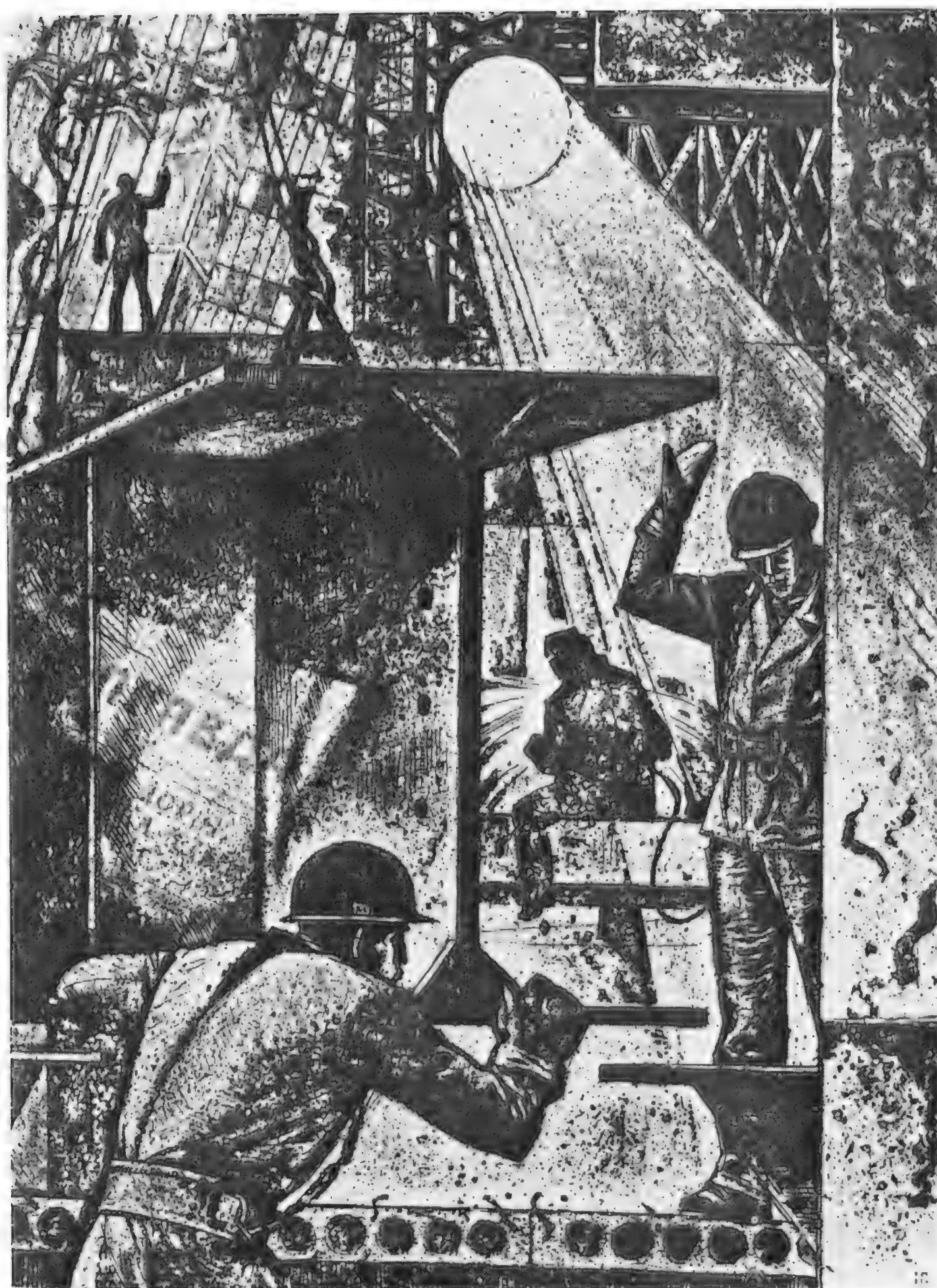
210. А. Исаев. Портрет художника Ж. Шарденова. 1976

из главных элементов образного решения. Листы серии, несмотря на то, что между ними нет прямой сюжетной связи, отмечены единством настроения и составляют своего рода сюиту, повествующую о том новом, что вошло в слагавшийся веками быт казахского села.

Природа Казахстана находит широкое отражение в произведениях графиков. Тонким мастерством отмечены рисунки Е. Говоровой, запечатлевшие величественный горный пейзаж Зайлийского Алатау. В ее пейзажах «Весна» (1962), «Кузнечик-музыкант» (1964) и других есть нечто от поэтической фантазии, окрашивающей даже самые простые уголки природы. При внимательном рассмотрении рисунка «Сказки Гофмана», изображающего обычный пейзажный мотив, ощущаешь, как в кустах, ветвях, горных цветах оживают бабочки, кузнечики, ежики, фантастические зверьки, как бы одухотворяющие природу.

Природе Казахстана посвящает свои работы И. Квачко. Его небольшие по размерам, сочные декоративные гуаши «Горы. Зайлийский Алатау» (1974) и другие открывают зрителю необъятные просторы ка-





211. Н. Гаев. Ювелиры. Из серии «Мы строим дома». 1975



212. Б. Пак. Эхо. Из серии «Алатау». 1969

захской земли. Чистота тона, гармоническое сочетание звучных цветов придают его произведениям особую красоту.

Изысканны по колориту, оригинальны по композиции пейзажи Н. Александрова. Художник выполнил также ряд портретов и плакатов.

В области станковой и книжной графики нашел свою тему Е. Сидоркин, начавший интересно выступать уже в конце 50-х годов. Самобытная культура и оригинальное народное творчество казахского народа, его вековые национальные традиции стали благодатным источником, питающим творческую мысль и фантазию художника. Иллюстрации к «Казахскому эпосу» (гуашь, линогравюра, 1959, 1962) искрятся неистощимой выдумкой и изобретательностью. В них глубоко прочувствован жизнеутверждающий дух народных сказаний, мужество, гордость и человечность героев эпоса — воинственных батыров. В серии станковых автолитографий «Казахские национальные игры» (1963) Сидоркин стремился выразить вечный, вневременной характер народных игр и состязаний, воплощающих в себе живую душу народа. Идя в решении автолитографий от традиций древней чеканки, он достигает декоративного сочетания скульптурности фигур с динамикой, экспрессией композиций, выражающих азарт состязаний.

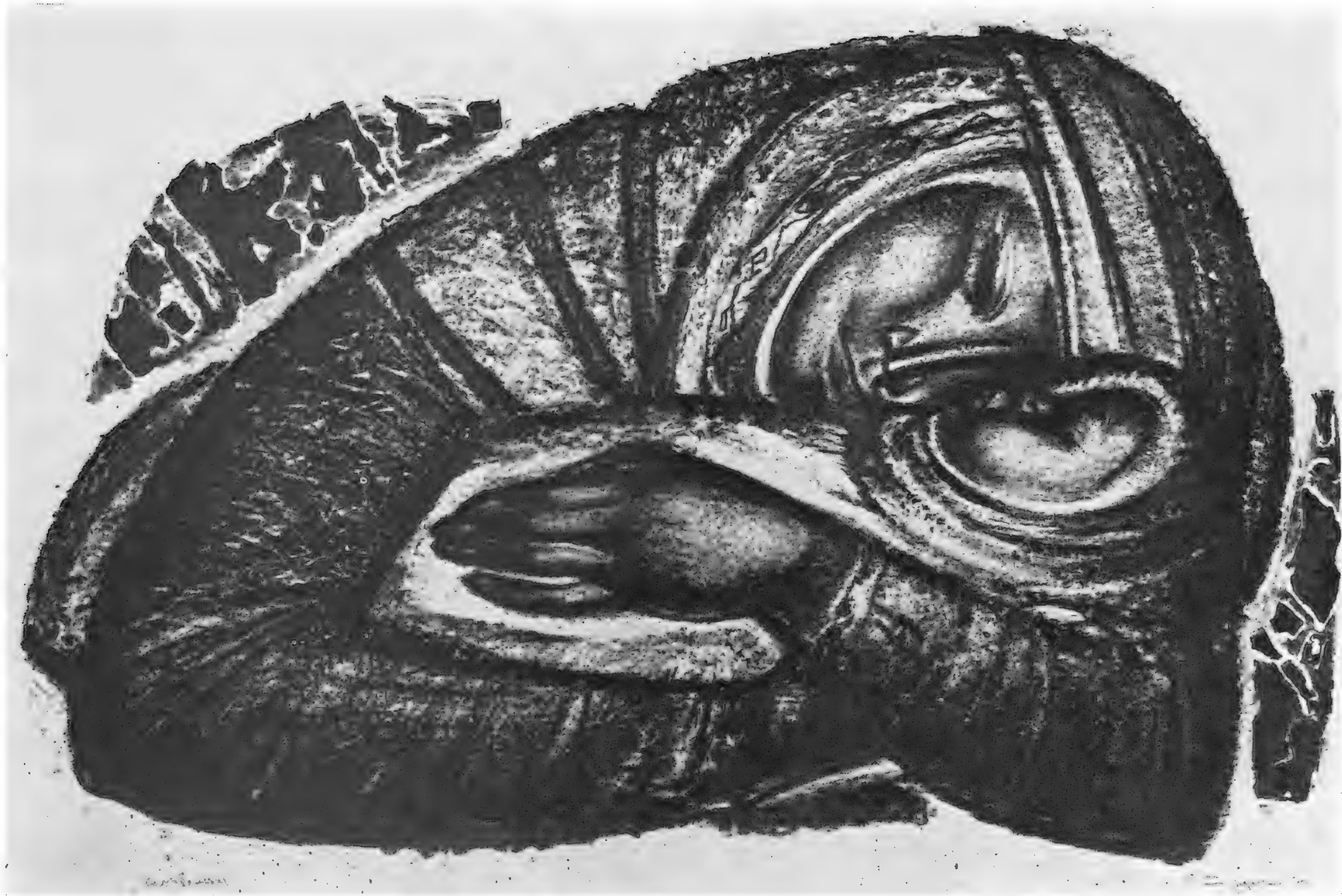
Новый этап в творчестве художника открыла серия больших станковых автолитографий «Читая Сакена Сейфуллина» (1964, илл. 213) по мотивам поэтических произведений одного из основоположников советской казахской литературы. Сидоркин сумел найти изобразительный эквивалент поэтическим образам Сейфуллина, в творчестве которого тесно переплетены традиции казахской и русской поэзии. Его привлекла прежде всего духовная красота, цельность, устремленность в будущее героев Сейфуллина, в которых воплотилась революционная эпоха. Художник изображает их фронтально, крупным планом, лицом к лицу со зрителем. Крупномасштабность словно выточенных из камня лиц и фигур, их скульптурность, лаконичность, конструктивность композиции придают листам серии монументальность. Наряду с образами социального гражданского звучания в серии воплощены и образы лирические. В листе «Колыбельная» лицо молодой матери казашки, склонившейся над младенцем, исполнено нежности и доброты.

Иллюстрации к «Истории одного города» М. Салтыкова-Щедрина, созданные Сидоркиным в 1973—1975 годах, полны острого сарказма. Персонажей книги — жителей города Глупова художник изображает беспощадно, остросатирически. Композиции автолитографий предельно уплотнены. Вмещающие большое количество персонажей, они вместе с тем четко продуманы и организованы. Каждый персонаж иллюстраций — это конкретный тип, обрисованный метко, выразительно, хотя порой и несколько надуманно и физиологически утрированно.

Интересны книжные иллюстрации художника кино Ю. Мингазитинова. Им иллюстрирован целый ряд книг писателей Казахстана, а также «Казахские сказки» (1962). Работы отличает свобода рисунка, выразительность композиции, экспрессия образов.

На рубеже 60-х — 70-х годов ряды художников республики пополнились новыми талантливыми графика-





213. Е. Сидоркин. Колыбельная. Из серии «Читая Сакена Сейфуллина». 1964

ми, в числе которых особенно следует отметить М. Кисамединова, Б. Пака, А. Гурьева, И. Исабаева, А. Рахманова, Е. и А. Бейсембиновых и других. Все они успешно выступили в станковой и книжной графике. Их иллюстрации радуют высоким художественным уровнем, глубоким пониманием стиля иллюстрируемого произведения, творческой манеры писателя.

В этой связи несомненный интерес представляет творчество М. Кисамединова. В иллюстрациях к стихам Махамбета Утемисова (илл. 215) художник дал образ исторического героя, мужественного борца за освобождение своего народа. Мятёжный дух героя, драматизм ситуаций выражен Кисамединовым ясной лаконичностью форм, экспрессией линий. Красота окружающего мира, своеобразно преломляющаяся в жизни современного казахского аула, — лейтмотив серии его линогравюр «И восходит солнце» (1968), выполненных динамичным штриховым рисунком.

Следует отметить стремление художников отразить исторический путь, пройденный народом, и в первую очередь — путь революционной борьбы. Удачно решил историческую тему А. Рахманов в серии больших станковых автолитографий «Мать моего поколения»

(1968). Отталкиваясь от национальной традиции, художник сумел достичь в лучших из них сдержанности, суровой монументальности образного строя. Простотой, строгостью отличаются карандашные рисунки серии «Будни» (1976), посвященные жизни современного казахского села. Опираясь скупой, лаконичной линией, обобщенным пятном, Рахманов главное внимание уделяет психологическому настрою своих героев, что придает его композициям, при их внешней сдержанности и даже статичности, внутреннюю эмоциональность. Работает Рахманов и в книжной графике: фронтиспис и заставки к сонетам В. Шекспира, иллюстрации к книге М. Макатаева «Река жизни», альбом «Абай» (илл. 214) и другие.

Художником разносторонних творческих способностей проявил себя И. Исабаев. Иллюстрирует он произведения классиков казахской литературы, современных писателей Казахстана, детскую книгу. Им создано также немало произведений станковой графики. Исабаев осваивает традиции мирового классического наследия, которые в его произведениях переплетаются с традицией национальной, с художественным опытом других народов, близких казахскому по сво-





214. А. Рахманов. Лето. Иллюстрация к альбому «Абай». 1973



215. М. Кисамединов. Махамбет. 1972

ему языку и культуре. Исабаева, так же, как и Рахманова, интересует прежде всего то, что связано с жизнью родного края. Это находит своеобразное отражение в серии его офортов «Быт казахского народа» (1972) и в цикле цветных линогравюр «Песни казахов» (1973). В 1970 году Исабаев заканчивает большую серию станковых литографий «Абай», посвященных выдающемуся казахскому поэту-просветителю. Перед зрителем проходит многоплановое повествование о жизни Абая, разворачивающееся на фоне природы. Литографии оригинальны по композиции, они словно насыщены светом, мажорны по настроению.

Как художник книги и график-станковист работает А. Гурьев, зарекомендовавший себя интересным иллюстратором произведений классиков мировой поэзии — Саади, У. Уитмена, А. Мицкевича, Н. Некрасова, Ф. Гарсиа Лорки. В 1970 году им созданы офорты «Песни казахских воинов», а в 1972 — серия офортов «Саки Тиграхауда», посвященная истории саков. Воссоздавая в офортах картины далекого прошлого, Гурьев проводит в них мысль о силе и мощи человека, его борьбе с силами зла. Художник исключает все лишнее, второстепенное; свободный легкий рисунок очерчивает крепкие, округлые, приземистые, спокойно-величавые фигуры саков. В листе «Борьба с грифоном» величавость этих фигур, образующих строго организованную, цельную композицию, контрастирует с экспрессией сказочных птиц.

С Казахстаном связана творческая деятельность Б. Пака. В серии его линогравюр «Алатау» (1969, «Счастье», «Эхо», илл. 212, «Водопад» и др.) раскрываются извечные темы: счастье материнства, семьи, единения человека и природы. Чтобы выразить большое содержание, художник обращается к метафоре, иносказанию. Пак сознательно отказывается от последовательного изображения отдельных сцен жизни, различных сторон быта. Он пытается постичь особенности, специфику своеобразного мира казахов и воплотить их в образы обобщающие и символические. В символическом плане решена Паком и серия офортов «Сары-Арка» (1974).

Стремление выразить свое отношение к миру, к людям своего поколения характерно для К. Турекулова из Алма-Аты, В. Тимофеева из Балхаша, Э. Иристаева из Чимкента и других молодых графиков, вступивших в художественную жизнь республики в начале 70-х годов.

Значительное развитие получают в 60-е — 70-е годы плакат и сатирическая графика. Их тематика охватывает широкий круг проблем современной жизни. В области плаката много лет плодотворно работают С. Сухов, В. Тканко, Р. Юлдашев, успешно выступают в ней и многие графики-станковисты — Н. Александров, Ш. Кенжебаев, Х. Рахимов и другие. Лучшим плакатам присущи черты гражданственности, злободневности, публицистический пафос. Среди них своей призывной силой выделяется плакат «Люди, Вьетнам в огне!» Александрова (1965).

В лучших произведениях графиков Казахстана нашли свое выражение свойства, присущие всему советскому искусству, — полнокровное оптимистическое мироощущение, проникновение во внутренний мир современников, отражение единства идейных устремлений советского народа.



Определенные достижения в рассматриваемый период наблюдаются и в области казахского декоративно-прикладного искусства, которому в республике уделяется большое внимание. Расширение пастбищных угодий и дальнейший рост животноводства способствуют не только сохранению, но и развитию производства традиционных национальных изделий, служащих оформлению интерьера и экстерьера юрт и без которых не обходится ни одна семья чабана на отгоне. Разнообразные украшения и изделия ткачества — алаша, бау, баскуры, ворсовые и безворсовые ковры, изделия из кошмы — сырмаки, текеметы и другие и сегодня бытуют в казахских юртах.

Для содействия развитию традиционного народного творчества Художественный фонд Казахской ССР в 1974 году в городе Чимкенте создал художественно-производственную мастерскую, которая объединила мастеров разных видов искусства, и в первую очередь народных мастеров, занимающихся ткачеством, а также художественной обработкой войлока. В их изделиях широко используются традиционные материалы и орнаментальные узоры.

Наряду с произведениями народных мастеров в быт народа интенсивно проникают массовые изделия, созданные в условиях современного технического производства, где наряду с традиционными материалами широко применяют и новые. Над изделиями такого рода работает большой отряд художников-профессионалов, получивших специальное образование в вузах нашей страны. Выпускают эти изделия фабрики «Сувенир», «Тускииз», «Ковровщица», а также завод художественной керамики.

Художники-прикладники наряду с работой на производстве выполняют уникальные произведения. Ювелирные изделия создают И. Брякин, В. и Т. Савченковы, А. и Е. Христовы, Г. Иванов (илл. 216). Они стремятся сочетать национальные традиции с современной формой, соединяя различные материалы: серебро, мельхиор и другие с местными полудрагоценными камнями. Савченковы разрабатывают, кроме того, эталоны для тиражирования на фабрике «Сувенир».

Большое градостроительство в республике, возведение общественно-зрелищных архитектурных комплексов способствуют вовлечению в сферу оформления зданий художников декоративно-прикладного искусства. Синтез архитектурного проектирования с активным участием художников-прикладников дал интересные результаты в различных городах Казахстана (Алма-Ата, Караганда, Кокчетав и др.).

Художники-прикладники братья Ю. и В. Поповы, А. Ключинский и другие активно и плодотворно трудятся, используя в одной работе различные технические приемы и материалы.

Сын потомственного народного мастера Д. Чокпаров, получивший высшее образование, пробует свои силы в дереве, коже, металле, с успехом восстанавливает забытые секреты обработки дерева красителями, которыми пользовались народные мастера прошлого. Им созданы оригинальные по форме традиционные чаши из дерева, ожау и другие изделия, как утилитарные, так и уникальные, предназначенные для выставок.

Профессиональное образование позволяет художникам сочетать традиционные народные элементы с



216. Г. Иванов. Браслет, кольцо. 1977

современной технологией производства. В этой связи, пожалуй, наибольший интерес представляет творчество молодых художников С. Бультриковой, Б. Заурбековой, К. Оспанова, К. Тыныбекова, Г. Джалмуханова и других, в работах которых такие традиционные материалы, как шерсть, чий, мех, войлок, дерево, получают новое, современное звучание (илл. 217).

Бультрикова по профессии архитектор. Хорошее знание традиций народного творчества, активная дея-



217. Г. Джалмуханов. Шахша (табакерка). 1977





218. Б. Заурбекова. Гобелен «Простор». 1977

тельность в области прикладного искусства позволяют ей создавать интересные работы и проекты интерьеров общественных зданий, где логично соединены национальные традиции с требованиями современного дизайна. Таков принятый в производство в 1977 году проект витража для переговорного пункта Дома связи в Актюбинске. Своим сюжетом, цветовым решением и динамикой композиционного строя витраж органично впишется в интерьер. Постоянная участница выставок, Бультрикова много работает, экспериментирует в разных материалах (мех, войлок, дерево), органично сочетая их, что придает ее произведениям оригинальность. Художница добивается пластического выражения национальных традиций в современных лапидарных формах. Следует отметить также, что ее работы — не только выставочные экспонаты, они всегда могут быть использованы в быту. В 1977 году ею выполнено монументально-декоративное оформление здания Областного драматического театра в Актюбинске. Была произведена полная реконструкция интерьера театра. Созданы яркие, красочные войлочные ковры для фойе и гостевой комнаты.

Б. Заурбекова, К. Оспанов, К. Тыныбеков — известные в республике гобеленщики со своим индивидуальным почерком. Творчество Заурбековой лирично, музыкально. Художница тонко чувствует пластическую

гибкость и выразительность линии; ее гобелены «Простор» (1977, *илл.* 218) и другие — своеобразные цетомузыкальные композиции на тему молодости, счастья и добра. Произведения Оспанова и особенно Тыныбекова тяготеют к своеобразной монументальности, фресковости.

Интерес к сюжетности типичен для многих художников, работающих над гобеленами. Тыныбеков в своих произведениях воплощает мысли о жизни, о вечности; нередко обращается он и к темам, касающимся исторических судеб казахского народа.

Поисками новых пространственных решений и новой формы отличаются работы И. Яремы из шерсти. Это огромные, свисающие от потолка до пола объемные гобелены: «Натюрморт» (1974), «Водограй», «Память» (оба — 1975) и другие. Техника смешанная, материал — шерсть, шелк, джут. От традиционной плоскостности гобеленов художница идет в этих работах как бы к овладению пространством, созданию художественной среды. Сочетание тканых плоскостей и свисающих нитей, возможность обхода изделия кругом, при котором его цвето-световые отношения приобретают особую живость и изменчивость, — все это ново в искусстве республики.

Особое значение для развития декоративно-прикладного искусства Казахстана имело создание в 1971



году Республиканского музея народного прикладного искусства, коллекция которого в 1977 году вошла в собрание Государственного музея искусств Казахской ССР.

Освоение целинных и залежных земель в Казахстане со второй половины 50-х годов обусловило интенсивный рост городов и появление новых поселений, особенно в малообжитых центральных районах. Развитие градостроительства сопровождается широкой разработкой проектов планировки и застройки новых, реконструкции и развития старых городов. В 1963 году были утверждены генеральные планы городов Алма-Аты (архитекторы Л. Вертоусов, Г. Бобович) и Джамбула (архитекторы В. Гершберг, В. Чадов, В. Катышев и др.), в 1962 — Целинограда (архитекторы Г. Гладштейн, В. Шквариов, В. Смирнов), в 1966 — Караганды (архитекторы Э. Меликов, С. Мордвинцев, М. Жандаулетов), в 1967 — Кокчетава (архитекторы С. Попова, В. Саурова).

Основным принципом проектирования стало размещение всех элементов города по функциональному признаку. Большое внимание уделяется дифференциации проездов и магистралей. Индустриализация строительства способствовала застройке жилых районов крупными массивами-микрорайонами. Благодаря свободной планировке стал возможен более широкий учет местных условий и удобная организация культурно-бытового обслуживания и отдыха населения.

Основная черта периода — строительство жилых и общественных зданий по типовым проектам, расширение номенклатуры сооружений. Квартиры проектируются с более полным учетом особенностей быта населения. Все шире применяются местные материалы. Постепенно увеличивается этажность. Важной проблемой индустриального домостроения оказалось художественное осмысление новых конструкций и композиционных решений жилого дома. Первые шаги в этом направлении были сделаны к середине 60-х годов. Интересно решаются различные элементы фасада, входы, балконы и т. п., в композицию активно входит цвет. Примерами могут служить застройки некоторых районов Алма-Аты и Караганды. Красочная гамма основана на сочетании светлой облицовки с терракотой цветных вставок и целых панелей, которые выполнены мелкой керамической плиткой, разноцветной мраморной и гранитной крошкой. В последующие годы широко практикуется обработка фасадов и торцов жилых домов национальными орнаментами (жилые дома по проспекту 50-летия Октября и по проспекту Правды западного жилого района Алма-Аты), что выдвигает на первый план задачу творческого переосмысления традиционных мотивов в соответствии с новым масштабом и техникой строительных элементов.

Со второй половины 60-х годов в жилищном строительстве Казахстана начинаются поиски архитектурно-планировочных решений жилых домов повышенной этажности. Большой интерес представляет экспериментальное строительство 9-этажного крупнопанельного дома башенного типа на углу улиц Коммунистической и Шевченко в Алма-Ате (архитектор В. Соколов, инженер В. Гарвард). Особенностью зда-



219. В. Константинов. Декоративная композиция перед гостиницей «Алатау». 1975. Алма-Ата

ния является то, что для уменьшения сейсмических нагрузок первый этаж впервые в Казахстане был решен в гибком каркасе, а семь этажей — из элементов четырехэтажных крупнопанельных жилых домов без каркаса. Таким образом, это смело задуманное и построенное сооружение открыло большие возможности бескаркасного крупнопанельного домостроения повышенной этажности в сейсмических условиях. Квартиры обеспечены просторными лоджиями, которые выходят на восточную и западную стороны и снабжены мобильными солнцезащитными устройствами.

Одно из наиболее значительных произведений архитектуры Казахстана 60-х годов — здание гостиницы «Алма-Ата» в столице республики (архитекторы И. Картаси, А. Коссов, В. Чиркин, инженеры С. Калмагоров, А. Брохович, Л. Ширшова, *илл.* 223). Гостиница расположена на Театральной площади в центре города и представляет собой восьмиэтажный корпус на 540 мест. Все помещения первого этажа (вестибюль, бюро обслуживания и другие) расположены вокруг открытого двора. Учет местных условий про-





220. Н. Рипинский, Л. Ухоботов, Ю. Ратушный, В. Ким, А. Соколов и др. Дворец имени В. И. Ленина. 1970. Алма-Ата

явился также в обеспечении всех номеров летними помещениями, которые на фасаде составили сплошную ленту, защищающую номера от перегрева. Особенности территории, где расположена гостиница, заметно повлияли на решение ее внешнего облика. Чтобы не закрывать вид на здание театра оперы и балета имени Абая со стороны улицы Панфилова, объем гостиницы слегка изогнут и раскрыт к театру. Одновременно этим была разрешена еще одна важная проблема, возникающая при широтной ориентации зданий с коридорной системой планировки в условиях Алма-Аты: инсоляция спальных номеров, расположенных на северной стороне коридора. Вместе с этим легкий изгиб придал зданию своеобразную пластическую выразительность. Необходимый учет местных природно-климатических особенностей дал хорошие результаты. Этому способствовало широкое применение новых пластических материалов, а также использование для оформления интерьеров здания произведений монументально-декоративного искусства.

Строительство домов по индивидуальным проектам помогает зодчим Казахстана обогащать облик жилых районов и магистралей городов, расширять диапазон архитектурно-планировочных и конструктивных решений, больше внимания уделять художественным качествам сооружений. Об этом свидетельствуют 9—

12-этажные жилые дома, живописно расположенные среди зелени вдоль проспекта В. И. Ленина (1968—1970, архитекторы Н. Рипинский, Т. Басенов, А. Петров и др.). Архитектурная и художественная выразительность этих зданий достигается четким ритмом и пластикой лоджий и балконов, а также использованием для отделки гранита, алюминия, мрамора, мозаичных плиток, полированного стекла и многочисленных пород местного камня. Белоснежный облик домов эффектно контрастирует с обильной зеленью, синим небом и вершиной Алатау. Широкое включение в ансамбль застройки малых архитектурных форм, водных бассейнов, декоративной скульптуры превратили проспект Ленина в наиболее значительный архитектурный ансамбль Алма-Аты.

Дальнейшее развитие массового жилищного строительства связано с новыми типовыми проектами, разработанными архитекторами А. Наумовым, А. Мухтаровым и другими. Эти проекты лучшей планировки учитывают сквозное проветривание и солнцезащитные устройства.

В области архитектуры общественных зданий переход к индустриальному методу строительства и новым эстетическим принципам проходил медленно. Например, здание Казахского академического театра драмы имени М. О. Ауэзова (1957—1962, архитекторы



Н. Рипинский, А. Леппик, В. Кацев, Б. Тютин) построено в духе античных храмов с присущими им элементами и формами. Только мозаичное панно на фронтоне, мастерски выполненное художниками Е. Сидоркиным и Д. Богомоловым, напоминает о том, что это современное театральное здание. Привязанность к мотивам классики ясно чувствуется и в архитектурном облике Русского драматического театра имени К. С. Станиславского.

Одним из первых общественных зданий, построенных по новым принципам, является кинотеатр «Спутник» (1960, архитекторы Н. Рипинский, В. Гусев, инженер В. Решетов). Сборно-железобетонная трехшарнирная арка в форме полуэллипса, примененная для перекрытия зрительного зала шириной 14 м, придала облику кинотеатра совершенно новый вид. Решение было новаторским, так как вместо тяжелых прямоугольных объемов прежних зданий была предложена новая композиция, подсказанная самой конструкцией. Если для этого сооружения с его цельным внутренним пространством характерна конструкция, не имеющая подразделения на несущие и не несущие части, то в дальнейшем в строительстве подобных зданий неизменным приемом стало отделение несущих элементов от элементов, ограждающих пространство. Это дало возможность выполнять наружную стену из очень легких и тонких материалов, что оказалось особенно выгодным при строительстве в сейсмических районах республики, где важным условием является облегчение веса здания. Вполне естественно, что в связи с превращением наружной стены в легкие мембраны-ограждения, не имеющие зрительно ощутимой толщины, изменились приемы пластической характеристики. Если раньше усиление выразительности каменной кладки достигалось подчеркиванием ее веса и материальности, то теперь — легкости и тонкости стены.

Наиболее ярким примером, отражающим эти перемены, может служить здание проектного института «Казгорстройпроект» (1961, архитекторы А. Недовизин, В. Ищенко, Н. Рипинский). Железобетонный каркас позволил полностью раскрыть наружные стены и



221. В. Кацев, И. Слонов, инженер С. Матвеев. Цирк. 1972. Алма-Ата



222. Интерьер Дворца имени В. И. Ленина в Алма-Ате

выполнить их сплошь из стекла, непрерывная лента которого опоясывала все здание. Таким образом, внешний облик здания получил совершенно новую архитектурную характеристику, хотя в данном случае функционально недостаточно оправданную (эксплуатация здания показала, что летом оно превращается в аккумулятор тепла, а зимой — холода).

Интересна архитектура широкоэкранный кинотеатра «Целинный» в Алма-Ате (1964, архитектор В. Кацев). Зал пространственно расширяется (повторяя направление лучей проектора) в сторону экрана, чем достигаются хорошие акустические качества. На фасаде доминирует объем вестибюля. Вестибюль полностью остеклен, что зрительно увеличивает его площадь и делает легко обозримой роспись на тему казахских народных игр (художник Е. Сидоркин), расположенную на его внутренней стене.

Наряду с тенденцией к облегчению стены наблюдается также стремление вернуть ей пластичность и объемность. Большая роль начинает отводиться в связи с этим фактуре поверхности стены. Так, глухие стены Дворца культуры целинников в Целинограде (1963, архитекторы Д. Данненберг, О. Крауклис, П. Фогель) обработаны разноцветными керамическими плитками. В интерьере широко использованы элементы изобразительного искусства, раскрывающие тему освоения целины и героизма народа.

Поиски образной выразительности архитектурного сооружения находят интересное воплощение в здании Дворца спорта в Алма-Ате (1966, архитекторы В. Кацев, О. Наумова, В. Толмачев), где в композицию





223. И. Картаси, А. Коссов, В. Чиркин и др. Гостиница «Алма-Ата». 1967. Алма-Ата

главного фасада введены мелкие блоки разных профилей, из которых составлена огромная плоскость над входами. Удачно найдены пластические формы этих элементов, подчеркнутые светотенью, и их соразмерность со всей поверхностью фасада.

Приемы рельефной обработки поверхностей стен были развиты в кинотеатре «Арман» (1966, архитекторы А. Коржемпо, И. Слонов) в Алма-Ате, объем которого представляет глухой параллелепипед. Главный фасад со входом решен в виде гармошки, дающей эффекты светотени. Боковые фасады (один из них выходит на важную городскую магистраль — улицу Ленина) обогащены рельефными скульптурными группами (художник В. Константинов), по своим масштабам хорошо соотносящимися с архитектурой. Барельефная композиция введена и в интерьер, в оформлении которого важную роль играет фактура естественного камня, облицовывающего стены зрительных залов, его своеобразный красно-бордовый цвет.

Крупнейшим по своему художественному замыслу произведением современной архитектуры Казахстана является Дворец имени В. И. Ленина в Алма-Ате (1970, архитекторы Н. Рипинский, Л. Ухоботов, Ю. Ра-

тушный, В. Ким, А. Соколов, инженеры Б. Делов, В. Кукушкин), за проект которого авторы были удостоены Государственной премии СССР (илл. 220). Дворец расположен на площади Абая, ограниченной с южной стороны зданием кинотеатра «Арман», с северной — высотным зданием гостиницы «Казахстан». Новаторски решена конструкция здания: покрытие площадью 10 тысяч кв. м. опирается на 8 железобетонных пилонов, а каркас здания отделен от них, чем достигается высокая сейсмостойкость комплекса в целом. Основа его архитектурно-пространственного построения — покрытие с консольными навесами, затеняющими фасад, — принцип, широко применяемый в народном зодчестве южных районов республики. Фасад расчленен ритмическим рядом ребер, имеющих конструктивное и художественное значение. Они поддерживают далеко вынесенный козырек, который объединяет архитектуру сооружения и придает его облику цельность. Козырек служит также надежной защитой от солнечной радиации. Таким образом, богатая пластическая разработка создает игру светотени, что делает здание своеобразным. В облицовке фасадов использован местный строительный материал — раку-





224. В. Андрищенко, А. Артимович, архитекторы Т. Басенов, Р. Сейдалин, В. Ким. Мемориал Славы. 1975. Центральная часть. Алма-Ата

шечник. Стены фойе украшены росписью. В других помещениях они отделаны ценными породами дерева (илл. 222).

Творческая мысль зодчих республики все активнее работает над созданием архитектурных сооружений, отвечающих современному образу жизни, вкусам и эстетическим представлениям народов Казахстана и в то же время связанных с национальной традицией. В этом направлении уже имеются некоторые достижения. Так, например, архитектурно-художественная композиция круглого в плане здания цирка в Алма-Ате (архитекторы В. Кацев, И. Слонов, инженер С. Матвеев, илл. 221) имеет вид ротонды, перекрытой куполом, слегка напоминающим, а не повторяющим, формы шлемовидных куполов, характерных для народного зодчества Казахстана. Траптовка купола далека от налета архаичности, она имеет вполне современный характер, и в то же время несомненна его связь с традициями национальной художественной культуры.

В 70-е годы создаются или разрабатываются архитектурные объекты, в которых успешно решаются задачи художественной выразительности с учетом

местных национальных особенностей. К их числу относятся Дворец бракосочетаний (1972, архитекторы М. Мендикулов, А. Леппик), Дом дружбы (1972, архитекторы Р. Сейдалин, Л. Тимченко), здание Художественной галереи имени Т. Г. Шевченко (архитекторы Э. Кузнецова, О. Наумова) и другие.

Рост крупных индустриальных центров в республике и возведение общественно-значимых объектов архитектуры стимулировало развитие с 60-х годов монументально-декоративного искусства.

В эти же годы в Казахстан приезжают монументалисты из Москвы, Ленинграда и других городов, выпускники факультета монументальной живописи Львовского института прикладного и декоративного искусства. Так, в Алма-Ате работают художники Г. Завизионный, В. Константинов (илл. 219), А. Мовшович, А. Симаков, Б. Чувылко и другие, в Караганде — М. Абылкасов, В. Буш, А. Сырнов, в Целинограде — М. Антонюк, В. Товтин, в Павлодаре — А. Бибин, И. Курбатов, С. Медведев, Г. Слюсарев. В этот период в монументально-декоративном искусстве небезус-



пешно трудятся художники — живописцы и графики: Н. Александров, М. Кенбаев, В. Крылов, Б. Пак, Е. Сидоркин и другие, а также старейший монументалист Н. Цивчинский.

В 60-е — 70-е годы художники-монументалисты создают произведения в технике сграффито, фрески, мозаики, витражи, чеканки по металлу и другие. Кроме работ, названных в разделе архитектуры, следует отметить фрески С. Киракозова «Учеба», «Спорт», «Покорение энергии» (1968) для Учебного комбината Казгосстроя, А. Боброва и И. Немеца «Наука, студенчество, прогресс» (1971) в фойе механико-математического факультета Казахского государственного университета, витраж Г. Завизионного и А. Симакова в вестибюле перед конференц-залом в здании ЦК ВЛКСМ Казахстана (1969—1970) в Алма-Ате, мозаику П. Лысенко, С. Мордвинцева, П. Реченского для Дворца пионеров г. Темиртау (1967), роспись по эмали Н. Александрова для автовокзала в Караганде (1970), мозаику «Мелодия» М. Антонюка, В. Товтина для музыкальной школы в Целинограде (1970).

Сами названия работ и их местонахождение свидетельствуют о широте тематики и круга интересов художников-монументалистов Казахстана.

В центре Алма-Аты в Парке имени 28 гвардейцев-панфиловцев установлен мемориал Славы, посвя-

щенный 30-летию победы над гитлеровской Германией (скульпторы В. Андрищенко, А. Артимович, архитекторы Т. Басенов, Р. Сейдалин, В. Ким, *илл.* 224). Перед мемориалом горит Вечный огонь. С обеих сторон стоят урны с землей городов-героев. В центральной части гранитного сооружения расположена композиция, увековечивающая героический подвиг гвардейцев, на боковых стенах — «Клятва» и «Трубящий славу».

В своих работах монументалисты республики применяют местный материал, учитывая при этом ландшафт, характер и назначение монументально-декоративного произведения и архитектуры. Пытаются художники осмыслить и творчески претворить традиционные элементы казахского фольклора, при этом широко используют мотивы эпоса, легенд и сказаний. Вместе с тем в работах монументалистов всегда отражается современность — величие свершений советских людей, особенности республики, характер труда многонационального народа Казахстана. Монументально-декоративное искусство в Казахстане развивается в общем русле современного советского монументального искусства. В синтезе с архитектурными формами оно способствует раскрытию идейно-художественного содержания произведений современного зодчества.



# ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В течение 60-х годов ведущим видом изобразительного искусства Узбекистана по-прежнему была станковая живопись. Наряду с ней интенсивно развивались графика и станковая скульптура. К концу 60-х — началу 70-х годов заметно возросла роль монументальных форм художественного творчества. Происходит существенное практическое сближение и взаимодействие различных видов искусства с архитектурой. В процессе расширяющегося градостроительства монументальная живопись и скульптура в синтезе с архитектурой эстетически формируют облик и пространственную среду городов и поселков Узбекистана, становятся неотъемлемой частью городского ансамбля. В связи с развитием старых и появлением новых узбекских городов, поселков, колхозов и совхозов, освоением новых земель к концу 60-х — началу 70-х годов существенно возрастает удельный вес различных видов монументально-декоративного искусства. Ведущее место в современном архитектурно-декоративном искусстве занимают народные мастера. Поиски плодотворного сотрудничества архитекторов и народных мастеров продолжаются. Высокая культура орнамента и традиционное мастерство обогащаются новыми чертами, исходя из современных задач.

Наметившийся в станковой живописи Узбекистана в начале 60-х годов интерес к монументальным формам, хотя и был обусловлен общей тенденцией развития советской живописи, но по сути не противоречил, а, напротив, подтверждал естественность и закономерность изучения многовекового художественного наследия. Современное в узбекской живописи развивалось бок о бок с освоением и изучением лучшего в национальном наследии монументальной живописи, миниатюры, декоративного искусства. Современное в живописи как бы опиралось, находило подтверждение, обоснование своему появлению в характере пластического решения образов в миниатюре Среднего Востока, монументальном и декоративно-прикладном искусстве древней Средней Азии. Если для 30-х годов несомненным является факт влияния изобразительного искусства на узбекское декоративно-прикладное искусство, то в 60-х и 70-х годах, напротив, колористический строй и заложенные в природе декоратив-

но-прикладного искусства законы монументальной организации композиции, пропорций, объема и цвета усваиваются живописцами, скульпторами и художниками-монументалистами.

Улучшилось архитектурное образование в республике в связи с открытием в 1965 году вечернего отделения в Ташкентском политехническом институте и в 1966 году — Самаркандского архитектурно-строительного института. Одновременно на базе архитектурного отделения Ташкентского политехнического института был создан архитектурный факультет с пятью кафедрами. Все это дало прирост кадров архитекторов по республике примерно в 10—12 раз больше, чем в первые послевоенные годы. Прогресс образования проявился и в расширении художественного факультета Ташкентского театрально-художественного института. В рассматриваемый период в составе факультета возникло 7 отделений и соответственно 7 кафедр, в том числе кафедра теории и истории искусств. За 20 лет (1954—1974) на факультете было подготовлено свыше 500 специалистов. За это же время в республике при нескольких педагогических институтах были образованы художественно-графические факультеты, в Ташкенте открылась художественная школа-интернат.

Начиная с 60-х годов общая картина развития искусства Узбекистана обогащается рядом новых факторов. Помимо отмеченного выше интенсивного прироста кадров художников упомянутых специальностей, усиливается потребность в большом числе художников-графиков, вызванная интенсивным развитием издательского дела и полиграфии, появлением ряда новых журналов и газет. Все возраставшее укрепление экономического потенциала республики позволило выделить значительные средства на развитие монументального искусства.

В 60-х и 70-х годах в Узбекистане широко развывается выставочная деятельность как по линии республиканской дирекции художественных выставок и панорам, созданной в 1966 году, так и по линии Союза художников Узбекистана, получившего в 1974 году в свое распоряжение большой выставочный зал. Ряд групповых и персональных выставок узбекских мастеров экспонировался за рубежом.





225. Г. Улько. Вода. 1967

60-е и 70-е годы в искусстве Узбекистана отмечены продолжением активных поисков национального и индивидуального своеобразия на основе общесоветской профессиональной школы художественного творчества и в тесном взаимодействии с основными тенденциями развития всего советского искусства.

В рассматриваемый период влияние традиций и стилистических истоков на творчество художников Узбекистана значительно расширяется. Если в 40-х и 50-х годах преобладали традиции демократического русского искусства второй половины XIX — начала XX века, активно осваивающиеся в этот период художниками многих братских республик, то в 60-х годах значительно отчетливее дает о себе знать освоение традиций многовекового искусства народов Средней Азии и Среднего Востока. Другим важным признаком указанного периода было то, что живописцы Узбекистана, как и в прежние десятилетия, оставались чуткими ко всем основным тенденциям, которые появлялись в крупнейших художественных центрах страны — Москве и Ленинграде, а также в других городах братских республик СССР.

В то же время молодые поколения узбекских живописцев 60-х — 70-х годов проявляют постоянный и неослабевающий интерес к изучению и освоению не только отечественных и среднеазиатских традиций, но и внимательно изучают наследие и опыт прогрессивных мастеров западноевропейского искусства второй половины XIX и XX веков.

Главной тенденцией, определяющей общий характер развития искусства Узбекистана 60-х — 70-х годов, были не различия стилистических истоков творчества у разных художников, а объединявшие весь творческий коллектив Союза художников постоянный интерес к современности и революционной истории республики, стремление раскрыть многообразные сто-

роны социалистического образа жизни в реалистических произведениях.

Ряд крупных художников старшего и среднего поколений — О. Татевосян, Н. Кашина, Н. Карахан, А. Абдуллаев — на рубеже 50-х и 60-х годов на основе переосмысления накопленного ими большого профессионального опыта, а также под воздействием новых явлений в развитии советского изобразительного искусства существенно обновляют свои искания. В творчестве каждого из названных и других живописцев стремление обновить и обогатить свои художественные средства ради достижения большей выразительности произведения проявляется по-разному, но у всех оно приводит к плодотворным результатам (О. Татевосян. «Весна», «Наши гранаты», «Дети природы»; Н. Кашина. «Золотые плоды», «Дети вступают в новую жизнь», «Самаркандская мадонна»; Н. Карахан. «Золотая симфония»; А. Абдуллаев. «Портрет Шахлы», «Портрет К. Яшена», «Автопортрет в сомбреро», «Портрет академика Я. Туракулова», илл. 226).

Н. Кашина обращается к новому методу построения картины, к своеобразной импровизации: объемно-пространственное решение фигур и пейзажа постепенно сменяется их моделированием посредством линии и цвета. Необычайно возросшая активность линии и цветовых отношений в раскрытии темы, идеи и характера образов картины не исключает в творчестве Кашиной важной роли сюжета и образно-психологических средств реализации замысла, питаемых неиссякаемой наблюдательностью художницы. Все это проявилось в уже названных ее произведениях, а также в исполненных в 60-х и 70-х годах композициях «Поэт и муза», «Тюбетеечка», триптихе «Весна человечества», картине «Тихий час» с прекрасными национально типичными образами узбекских женщин, в цикле полотен на темы поэм Алишера Навои («Фархад и Ширин», два варианта композиции «Лейли и Меджнун») и в других. В картине «Суд Париса» Н. Кашина, быть может, впервые в советском искусстве вдохнула новую жизнь в классический сюжет древнегреческого мифа, оживила и наполнила его местным среднеазиатским содержанием. И сам Парис, похожий на киргизского пастуха, и ожидающие его выбора красавицы — это люди, вскормленные местной почвой, «окрашенные» местным солнцем, одетые в костюмы древних жителей Согда и Бактрии.

Известные живописцы старейшего в Советском Узбекистане самаркандского художественного центра, возникшего под творческим и педагогическим влиянием целого ряда художников (и прежде всего — О. Татевосяна, П. Бенькова и З. Ковалевской), Л. Абдуллаев, Ю. Елизаров, Р. Тимуров, А. Разыков совершенствовали испытанный творческий метод создания картины путем глубокого изучения природы на пленэре. Творчество З. Ковалевской претерпевает заметную эволюцию. Свойственное художнице острое чувство композиции, сохраняя рациональность построения сюжета, становится все более уверенным и в то же время максимально приближающимся к естественному течению жизни. Значительно расширяется, обогащается и высветляется шкала красок в ее портретах и натюрмортах («На полеваном стане», «Портрет С. Ф. Раковой», «Праздничный натюрморт» и др.).





226. А. Абдуллаев. Портрет академика Я. Туракулова. 1975

Самаркандский коллектив живописцев уже в 60-е годы обновляется пытливо и плодотворно экспериментирующей молодежью (Г. Улько, Н. Пращенко, М. Юлдашев, Ю. Усаковский). Высокую творческую активность проявляет Улько. Его лучшие полотна заключают в себе философский подтекст, утверждающий непрерывную связь живого и ценного в прошлом и современном. Сюжет раскрывается посредством образно-поэтического сопоставления сегодняшнего и вечного, обыденного и героического — как двух аспектов одного и того же явления. Дела современников зазвучали в его произведениях в самом языке живописи — монументально-широкой, жизнерадостно-светлой, фресково-праздничной по цвету: «Портрет усто Хазраткулова», «Пенджикентская фреска» (1961), «Легенда», «Портрет усто Джуракулова», «Первые шеренги», «Вода» (1967, *илл.* 225).

В Ташкенте в конце 50-х и в 60-х годах существенный вклад в обновление жанровой живописи и портрета вносят воспитанники Ленинградского института

имени И. Е. Репина Р. Ахмедов, М. Саидов, Н. Кузубаев, Т. Оганесов, В. Зеликов.

В живописи Ахмедова в образах жителей кишлака и города убедительно и психологически многогранно отражен современный узбекский национальный характер. Типичность в портретах, сила реалистической образности и одновременно яркая национальная определенность в колорите отличают его творчество. Талант художника креп в тесном общении с жизнью, реальными прообразами жанровых картин и портретов. Поиски образа через созвучный идее типаж, сопряженную с характером образа выразительную композицию и соответствующий теме и замыслу колорит характеризуют творческое развитие Ахмедова. Умение вступить в тесный контакт с изображаемым человеком и в ходе этого общения понять его существенные черты — другое важное свойство творческого процесса мастера. Он настойчиво ищет национально типичное не только в многоликом проявлении современного национального характера, но и в красочной гамме полотен. Избегая по-





227. М. Саидов. Ликбез. 1967

вторения найденного, Ахмедов для каждой из картин выбирает соответствующее замыслу колористическое решение. Как и некоторые другие его современники, он усвоил и претворил в колорите своих произведений своеобразие узбекской народной вышивки и народного костюма, их ритмическую и цветовую структуру: «Портрет звеньевского А. Таштемирова», «И в труде солдат», «Утро. Материнство» (илл. 228), «Песня», «Весна», «Январь 1924 года», серия портретов сурхандарьинских и каракалпакских женщин (1962—1967), серия портретов современников (1965—1977).

Существенный и самобытный вклад в жанровую живопись 60-х годов вносит многогранно одаренный М. Саидов, мироощущение которого проникнуто одновременно лирическим и драматическим началом. Если полотна Саидова на историческую тему всегда отличаются глубоко психологическим и драматическим содержанием, а их герои наделены характерными чертами той или иной социальной группы, тех или иных противоборствующих сил, то в его жанровых полотнах в типичных образах раскрываются лирически-повествовательные и юмористически-комедийные сюжеты: «Подруги», «Чабан», «Сбор винограда», «Аския», «Семья», «Чудаки» (1972).

Идейный и эстетически ценностный уровень узбекской исторической живописи в 60-х и 70-х годах был поднят творческими усилиями В. Уфимцева («Первые ряды»), М. Саидова («Школа будет работать», «Лик-

без», илл. 227; «М. И. Калинин в Самарканде»), Р. Чарыева («Конец Бухарского эмирата», триптих «Реквием», 1970), К. Насырова («Снятие паранджи»), Ю. Елизарова («Хамза»), Г. Абдурахманова («Новый хозяин»), Ю. Зорькина («К свету», «Подвиг Нурхон»). Критерий оценки достижений художников в исторической живописи определялся уровнем постижения ими масштаба и значения того или иного события, уровнем реалистической правдивости и глубины его образного воплощения.

Активность, своеобразие творческой индивидуальности и зрелое мастерство в жанровой живописи 60-х годов проявляют молодые мастера В. Ковинин («Вышивальщицы», «Земля созрела», илл. 230), Н. Шин («Киргизская серия», 1963; «Обеденный перерыв», «Памяти В. И. Ленина», 1970), Г. Чернухин («Аральская серия», 1963—1967; серия «О земле», 1970—1977), Б. Бабаев («На полустанке», «Навои и Бехзад», «Утро мастера», илл. 231; «Мечта»). Большую цельность художественной индивидуальности, искренность чувств, глубину проникновения в природу и образы людей принес в узбекскую живопись А. Мусеев, который обладает обостренным чувством восприятия красоты окружавшего его мира («Сумерки. Джайляу», «Мир, как он есть», «Хлеб-соль», «Грезы»).

Влияние «сурового стиля» со всеми его достоинствами и неизбежными утратами проявилось в работах Г. Абдурахманова, М. Пашковской, В. Правдюка,





228. Р. Ахмедов. Утро. Материнство. 1962





229. Е. Мельников. Гранаты. 1964

а также в раннем творчестве Б. Бабаева. Своеобразная графичность живописи, примат рисунка, преобладание рационального начала над эмоционально-чувственным характерны и для его уже названных произведений и для наиболее известной картины «На стройку» («Ферганский канал»), составляющей центральную часть триптиха «Ферганская сюита» (1969). В последующий период колористическое начало в картинах Бабаева значительно усиливается, обогащается изучением и обобщением натуры. Все глубже постигая национальные характеры, мастер остается верным своей основной теме — изображению тружеников узбекского села.

Существенная эволюция образно-пластического и композиционного строя советской тематической картины, обусловленная новаторскими устремлениями, нашла свое отражение и в произведениях живописцев, которые впервые выступили на выставках в конце 60-х годов. Решительностью в целенаправленном обновлении выразительных средств, подчеркнутой заботливостью о качестве живописи отличаются наиболее яркие представители романтического крыла узбекской живописи тех лет: Е. Мельников («Улак», «Паганини», триптих «Коррида», «Акташская сюита», «Гранаты», *илл.* 229), Н. Пращенок (самаркандские пейзажи), Ю. Талдыкин («Торговые ряды. Хива», *илл.* 232; натюрморты и серии самаркандских, бухарских, хивинских пейзажно-жанровых полотен), Р. Чарыев, (триптих «Реквием», серии портретов деятелей искусства Узбекистана и сурхандарьинских пейзажей), В. Бурмакин («Женщины, которые ждут», «Сбор хлопка», «Люди в белых халатах»).

Становление национальной школы живописи происходит в тесной связи с обретением национального своеобразия художественного стиля. Эти поиски являются одним из главных импульсов развития творчества молодых мастеров. Узбекские живописцы опираются при этом не только на изучение жизни и народных характеров, не только на наследие миниатюры и древ-

ней стенописи, но и активно впитывают опыт развития советской живописи Узбекистана 20-х, 30-х и 40-х годов.

Академическая школа профессионального воспитания остается фундаментом мастерства и продолжает сохранять значение серьезного фактора, определяющего направленность и результаты практических усилий современных узбекских живописцев. В то же время в творчестве многих из них отчетливо замечается стремление, сохраняя основы академического мастерства, расширить рамки и выйти за границы этой школы. Это стремление проявляется как у художников старшего и среднего поколений, так и в особенности названных выше молодых живописцев.

В пейзажной живописи наряду с продолжающейся плодотворной деятельностью ее крупнейших представителей У. Тансыкбаева, Н. Қарахана, Р. Тимурова творчески формируются такие своеобразные, обладающие индивидуальным видением мира пейзажисты, как Н. Кузыбаев, К. Богодухов, М. Есин, а в начале и середине 70-х годов — А. Мирсагатов и А. Юнусов.

Творческая манера Тансыкбаева в течение 60-х годов несколько меняется. При сравнении его картин этих лет с произведениями начала 50-х годов заметно, что художник отказывается от былой тщательной прорисовки отдельных деталей и стремится выразить в картине лишь самое главное, самое впечатляющее, суть очарования того или иного состояния природы. Могучими средствами остаются его способность продумать и убедительно организовать композицию, передать красоту и смысл пейзажного сюжета магией цвета, гармонией, созвучием красок (*илл.* 233). Мастерство Тансыкбаева становится все более уверенным, отточенным и наиболее сильно проявляется в его горных пейзажах. Пейзажный образ в творчестве этого большого мастера становится сконцентрированно-лирическим и почти символически обобщенным и емким («Вечер в горах», «Осеннее утро», «Вечером», «Моя песня», 1971—1972).

Конец 60-х — первая половина 70-х годов, открывшие новый этап в развитии национальной школы изобразительного искусства, отмечены выступлением молодого поколения живописцев, преимущественно выпускников центральных художественных вузов. Среди них Д. Умарбеков, Б. Джалалов, Ш. Абдурашидов, М. Тохтаев, С. Абдуллаев. Творчество каждого из них отличается индивидуальным строем образов. Опоэтизирование прозаического, открытие прекрасного в привычном и обыденном, художественное переосмысление мира — характерные черты новейшего поколения узбекских живописцев. Они не ограничивают себя узкими рамками одного жанра, хотя и тяготеют к определенному кругу тем. Их объединяют настойчивые поиски собственного пути в искусстве, стремление говорить о современной жизни, людях Узбекистана по-своему и через призму личного художественного и жизненного опыта. Молодые художники в процессе своего формирования, изучая натуру, обычно опирались на многообразные традиции дореволюционного русского и советского искусства, активно избирая, осваивая и претворяя их в своем творчестве. Так, например, Б. Джалалов, Д. Умарбеков, Ш. Абдурашидов не только изучали наследие узбекской советской живописи, но и усваивали опыт таких больших



мастеров, как К. Петров-Водкин, М. Сарьян, А. Дейнека, А. Мыльников.

Узбекская классическая поэзия и народное творчество вдохновили Д. Умарбекова на создание ряда профессионально зрелых произведений, в частности картин «Песня» и «Когда созрел тутовник». В «Песне» (1969, *илл.* 234) есть нечто, напоминающее искусство миниатюры. Но это не миниатюра, а скорее монументальная роспись в рамках станкового полотна. В живописи «Песни», в плоскостной стенописной трактовке ее персонажей есть что-то и от старинных древнерусских фресок. Вместе с тем в несколько асимметричном и динамичном построении композиции полотна бьется пульс живописи нового времени. Первым произведением Умарбекова на современную тему была картина «Мой друг» (1971), на которой изображена современная узбекская семья, еще связанная многими нитями с традиционным укладом жизни (кошма под сидящими, их характерно-восточные позы, костюм бабушки). Но в картине мы одновременно ощущаем и дыхание XX века (костюм юноши, планшет с бумагой за его спиной, журнал «Курьер ЮНЕСКО» с репродукцией «Трех музыкантов» Пикассо). Эти приметы сегодняшнего дня не случайны. Перед нами новая узбекская семья, привыкшая к современному укладу жизни. Несомненно мастерство автора в живописи, рисунке, композиции, цельность и своеобразие живописного стиля, благородство рисунка и колорита, способность немногими компонентами, деталями, приметами сказать о многом. Заостренное внимание к типическому характеру и индивидуальной судьбе человека, к образной интерпретации особенного в каждом отдельном человеке, воспринятое как эстафета от учителей и предшественников в советском искусстве, проявилось в лучших полотнах С. Абдуллаева («Молодые мамы», «Семья»), Б. Джалалова («Портрет клоуна Акрама Юсупова», «Счастье», «Портрет скульптора Дамира Рузыбаева», «Портрет художника В. Ахунова»), Ш. Абдурашидова («Мое детство», «Портрет молодого поэта»), М. Тохтаева («Портрет офтальмолога», «Групповой портрет хирургов», «Групповой портрет графиков Узбекистана»), Г. Зильбермана (серия сурхандарьинских пейзажно-жанровых картин; 1968—1977).

В узбекской живописи не только появляются новые имена, но и происходит становление ярких индивидуальностей, обогащающих искусство республики изучением жизни во всем ее многообразии, творческим общением с большими учителями минувшего и настоящего времени.

60-е годы стали временем бурного и плодотворного развития театрально-декорационного искусства Узбекистана. В этот период продолжают активную работу художники старшего поколения — И. Вальденберг, Д. Ушаков, В. Рыфтин, М. Мусаев, а в конце 60-х приходят в театры их ученики и продолжатели их традиций — Г. Брим (*илл.* 236), Р. Туманков, В. Акудин, А. Жибоедов, Т. Шорахимов (*илл.* 235). Эти художники, определившие в рассматриваемый период пути развития республиканской сценографии, с первых же спектаклей заявили о своем особом понимании роли и задач художника в театре.



230. В. Ковинин. Земля созрела. 1964

Наиболее характерной для этого периода чертой является изменение образа мышления художников. Отказываясь от слепого следования ремаркам, они ищут пластический образ спектакля, в котором соединились бы все смысловые и сюжетные линии пьесы.

Станок-дорога в спектакле «Полк идет» по М. Шолохову (Русский театр драмы имени М. Горького в Ташкенте, 1966) художников И. Вальденберга и Д. Ушакова, столбы-контрфорсы, мощными вертикалями организующие сценическое пространство в «Марии Стюарт» Ф. Шиллера (Узбекский театр драмы имени Хамзы в Ташкенте, 1969) художника Г. Брима



231. Б. Бабаев. Утро мастера. 1971





232. Ю. Талдыкин. Торговые ряды. Хива. 1972

или лестница в «Ревизоре» Н. Гоголя (Русский театр драмы имени М. Горького, 1969) М. Новиковского стали не только способом пространственного решения, но и символическим выражением идеи спектакля. Поиски образа-символа — вот путь, по которому идут молодые театральные художники Узбекистана на рубеже 60-х и 70-х годов. Пластический образ, рассчитанный на ассоциативность мышления зрителя, на постепенное раскрытие в спектакле, в тесной взаимосвязи с режиссерским прочтением и актерским воплощением на сцене, — конечная цель работы художника.

Еще одна важная особенность — активизация изобразительного строя спектакля. Сценография вторгается в области, ранее ей неподвластные, объясняет и уточняет взаимоотношения персонажей, создает особую, «игровую» эмоциональную среду, в которой они существуют. Этот процесс, общий для всего советского театрально-декорационного искусства тех лет, отчетливо прослеживается в творчестве художников Узбекистана. Полифоничность звучания приобретает пространственный образ спектакля «Заря революции» (по пьесе К. Яшена «Моя Бухара», Узбекский театр драмы имени Хамзы, 1972, художник Г. Брим), построенный на контрасте двух «лиц» города: Бухара поэтов и ученых, величественной архитектуры, поэтических легенд, с одной стороны, и зарешеченных окон темниц, грязных подвалов, закопченных стен — с другой. Вслед за драматургом, для которого Бухара является одним из действующих лиц пьесы, художник делает город активной сценической средой.

Процесс активизации изобразительного строя спектакля в середине 70-х годов отмечен стремлением к развитию действенного начала. В пространственном решении спектакля возникает своя экспозиция, кульминация и развязка. Меняется роль оформления, способ его существования в спектакле. В постановке Узбекского театра драмы имени Хамзы «Разбойников» Ф. Шиллера (1974) замысел художника Брима раскрывается во взаимодействии всех элементов спектакля. Замок графа Моора на старинном гобелене во

весь задник сцены и фигуры рыцарей, создающих перспективу в глубь сцены, — эти приметы прошлого перекрываются в лесных сценах несколькими плахами с воткнутыми в них топорами, создающими обратную перспективу — к залу. Этот спектакль о человеческой жестокости строится на противопоставлении двух символов — рыцарей и плах. Одухотворяется само пространство сцены, декорация становится системой различных отношений.

Каждая вещь, поставленная в непривычные отношения с другими вещами, становится знаком, символом, определенным тезисом в конфликте спектакля. На сопоставлении абрисно намеченной на листах ватмана архитектуры Петербурга и ощутимо живых клеток с канарейками создается мир гоголевской «Женитьбы» (художник Г. Брим, Узбекский театр драмы имени Хамзы, 1976). Плакаты и документальные фотоматериалы, открытая пустая сцена — это мир героев чилийской трагедии, созданный на сцене того же театра Бримом в спектакле «Я верю в Чили» В. Чичкова. Белые плоскости стен, грубая мебель, простота обстановки являются фоном, которым художник Г. Визель оттеняет трагические страсти героев «Кровавой свадьбы» Ф. Гарсиа Лорки (Узбекский музыкальный театр имени Муками, 1976).

Иногда традиционные технические приспособления используются в качестве самостоятельных формообразующих элементов. Так, в спектакле «Комиссия» У. Умарбекова (Театр драмы имени Хамзы, 1975, художник Г. Брим) свет и сами источники света служат средством характеристики героев.

Оценивая период в целом, можно говорить о стремлении театральных художников Узбекистана к расширению арсенала выразительных средств, повышению эмоционального начала.

В рассматриваемый период наблюдаются важные процессы в различных видах графики Узбекистана.

Рубеж 50-х и 60-х годов в станковой графике отмечен притоком свежих сил. На выставках вместе с произведениями сложившихся мастеров — В. Кедрина, С. Мальта, В. Кайдалова, С. Марфина, К. Чепракова появляются графические листы В. Евенко, П. Воронкина, А. Читкаускаса, Г. Чиганова, А. Циглинцева, П. Тена и других. Преобладает репортажная графика (зарисовки, небольшие композиции). Серийность, как форма графического повествования о жизни, становится преобладающей в Узбекистане лишь в середине 60-х годов. Станковая графика в 60-х годах развивается не только под знаком углубления реалистической образности и расширения тематики, но характеризуется и все возрастающим вниманием к проблемам мастерства, поискам убеждающей оригинальности темы и сюжета. В 60-х — начале 70-х годов состоялись персональные выставки С. Мальта, А. Циглинцева, Г. Чиганова, В. Кедрина. Выставка «Графика художников Узбекистана» (1968) объединила 45 экспонентов. Деятельным и плодотворным было участие И. Кириакиди, К. Башарова, В. Паршина, Ю. Стрельникова в создании альбома «Алишер Навои» к юбилею великого поэта в 1968 году, а также в подготовке новых произведений к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.





233. У. Тансыкбаев. На Чарвакской стройке. 1970

Развитие узбекской станковой графики в 60-х годах было не столько заменой старого новым, сколько преодолением замедленного развития в предшествующий период, а отчасти — освоением «целины», то есть широким раскрытием индивидуальных возможностей многих художников разных поколений. Волна увлечения линогравюрой, проявившаяся поначалу в творчестве Г. Чиганова и А. Циглинцева, а затем у К. Башарова, В. Паршина, Ю. Стрельникова, нашла наиболее результативное выражение в работах Башарова. Ему удалось воплотить большие идеи современности, былую и обновленную жизнь узбекской земли в ярко-

национальных образах на высоком уровне профессионального, с каждым годом крепнущего мастерства (серия «Хлопкоробы», 1968; триптих «Ленин с нами», 1969, *илл. 238*; серия гравюр к поэмам А. Навои, 1969; «Узбекские национальные игры», серия автолитографий «Труженики сельского хозяйства Узбекистана», 1974). В линогравюрах Паршина широта и смелость художественного мышления сочетаются с технической изощренностью и творческим освоением стилистики различных графических школ. Паршину присуща жизнерадостность мировосприятия и чувство юмора (серии «На празднике хлопка», «Первые шаги», гравю-





234. Д. Умарбеков. Песня. 1969

ры из альбома «Алишер Навои» и «Ученые древности»). Мастерство в разработке композиции, умелое раскрытие типажа и характера отличают работы Циглинцева, создающего в первой половине 70-х годов в технике автолитографии содержательные, исторически достоверные и проникнутые живой наблюдательностью серии «Юлдаш Ахунбабаев» и «М. И. Калинин в Узбекистане».

Наиболее опытными мастерами черно-белого и цветного офорта в 60-х — начале 70-х годов оставались В. Кедрин (серии архитектурных пейзажей), И. Юровский (серии «Сталевары Беговата», 1966; «Чарвакская сюита», «За власть Советов», 1970), Н. Халиков (иллюстрации к стихотворениям и поэмам Мукими). Крупнейшим мастером узбекской акварели в это время по-прежнему был Г. Шевяков. Существенная черта творческого облика Шевякова — неутомимые поиски новых средств образной выразительности, понимание активной роли формообразования в раскрытии содержания (серии «Арал», «По дорогам Узбекистана», «Прибалтика», «Брич-Мулла»). В комбинированной технике, сочетая акварель, гуашь, фломастер или акварель и пастель, работал К. Чепраков, произведения которого отличает неповторимость художественного почерка, глубокое ощущение прекрасного в природе и людях. Самым значительным графиком в Самарканде в этот период остается С. Редькин — многоопытный мастер линогравюры, постоянно откликающийся на актуальные политические и общественные темы: цикл линогравюр о революционном движении в Туркестане, гравюры «В. И. Ленин», «Портрет С. Айни», «Усто Джуракулов», «Омар Хайям» и другие.

В конце 60-х годов в станковой графике становится заметным творчество М. Кагарова, с большой смелостью

и уверенностью осваивающего ассоциативно богатый графический язык. Вместе с Кагаровым в узбекскую графику входит романтический строй образов. Идея, замысел в его графических сериях раскрываются активной эмоциональной ролью цвета. Художнику близок язык поэтического кинематографа, он принципиально отрицает натуралистические средства изобразительности, бессильные выразить многозначность современного художественного мышления, воплотить емкий по смыслу рассказ о внутреннем мире советского человека (серии «Дом, в котором я живу», «За нашу Советскую родину», «Времена года», «Боевые спутники мои», «Пионерское лето», «Майна Хасанова»). Лучшие традиции узбекской советской графики, ее чуткость к запросам времени и злобе дня с успехом продолжают в 70-х годах молодые мастера — И. Васильева (серии автолитографий «Ремесленники Ташкента», «Метростроевцы»), М. Садыков (серии линогравюр «Окно 1974», «Узбекистан промышленный», Р. Халилов (акварели наманганской и джизакской серий), Л. Даватц (автолитографии по мотивам поэзии У. Уитмена, линогравюра «Ликбез» и др.).

Для развития узбекской книжной графики немалое значение имели межреспубликанская выставка и конференция по графике, состоявшаяся в Ташкенте (1960), а также Всесоюзное совещание о состоянии и задачах современной иллюстрации и книжного оформления (Москва, 1961), где была подвергнута серьезной критике неправильная тенденция к выпуску в Узбекистане дорогостоящих подарочных изданий, далеко не всегда раскрывавших суть литературных образов, при одновременном выпуске большого числа бедно иллюстрированных и плохо отпечатанных книг. В последующие годы полиграфическое качество изданий улучшается, более богатой становится шкала красок. Обновление книжной графики проявляется прежде всего в изменении характера оформления книг, в отходе от затверженных схем в макетировании.

Крупнейший представитель классического, опирающегося на древние национальные традиции направления узбекской книжной графики И. Икрамов в эти годы продолжает совершенствовать свое мастерство. Его, как и прежде, характеризуют изящество в пропорциях и общем архитектурном решении книги, любовь к цвету, способность творчески интерпретировать богатейшее орнаментальное наследие Узбекистана и Таджикистана (илл. 237).

Общее состояние советской книжной графики, тенденции ее развития отчетливо проявляются в работах молодых мастеров. Обозначившаяся в середине 60-х годов тенденция к декоративности, к более широкому применению неизобразительных элементов проявляется и в узбекской графике. Молодые осваивают опыт лучших мастеров Москвы и Ленинграда, испытывают влияние творческих принципов В. Фаворского и его школы, стиля советской монументальной графики. Отход от шаблонных решений в графическом построении книги, от фотографического правдоподобия в иллюстрации ярко проявился в таком издании, как, например, «Качал палван» («Богатырь Качал») с острогротесковыми иллюстрациями В. Акудина, в книге «Золотой поезд» Н. Дмитриева с ассоциативно-богатым раскрытием ее содержания художником Ю. Павловым.



В лучших изданиях проявились тенденции образно-поэтического ощущения художником иллюстрируемого произведения. Во второй половине 60-х годов повышается полиграфический и художественный уровень изданий. К началу 70-х годов заметно улучшается художественно-эстетический облик книг всех жанров. Этому способствуют творческий рост художников всех поколений, более высокий уровень художественного редактирования, система конкурсов на лучшую книгу.

В первой половине и середине 70-х годов одновременно с успехами признанных мастеров — К. Башарова, Ю. Павлова, В. Тия, Г. Жирнова становятся заметными достижения молодых представителей узбекской книжной графики — А. Боброва, Н. Халикова и других. На всесоюзных конкурсах искусства книги удостоиваются дипломов первой степени работы И. Кириакиди. Оформленные им произведения Амира Хосрова Дехлеви, Пахлавана Махмуда, Айбека, Х. Гуляма отличаются яркостью и емкостью образных решений, утонченное мастерство в овладении техникой ксилографии, большой такт в определении роли и места иллюстрации в макете книги. Особенностью иллюстраций Т. Мухамедова к «Узбекским народным сказкам» является то, что по общему стилю и колористическому строю они перекликаются с классической гератской и ширазской миниатюрой (илл. 239). Но в образно-психологической трактовке их персонажей угадывается современный художник, талантливый юморист и сатирик. Мухамедов создал свое стилистическое направление, имеет много учеников и последователей.

В 60-х годах узбекский политический плакат оставался активной и достаточно оперативной формой наглядной агитации и пропаганды, осуществлявшейся партийными организациями республики. Инерция иллюстративно-дидактического плаката, характерного для послевоенного периода, в конце 50-х годов уже преодолевалась, обозначился поворот в сторону плаката действенного и экспрессивного, сгущающего в себе характерные черты реальной жизни. Общий прогресс советского плаката с середины 60-х годов заметно сказывается и на уровне узбекского плаката. В последующие годы отряд плакатистов старшего и среднего поколений — В. Уфимцев, Б. Жуков, С. Мальт, В. Кайдалов, К. Чепраков, С. Марфин, Д. Синицкий, М. Калинин, В. Евенко, Г. Ткачев, А. Балканов, Н. Шерстнев пополняется молодыми художниками. Плакатисты 60-х — 70-х годов все чаще обращаются к языку ассоциативно-метафорических связей, емких, многозначных изобразительных решений (Ф. Кагаров и Г. Ткачев. «Не забудем, не простим», «Отстоим Вьетнам»; Ф. Кагаров. «Дружба», «В защиту детей», илл. 240, «Разум победит», «Веление времени»; А. Балканов. «К ответу», «В тылу, как в бою...», «Не в землю нашу полегли когда-то, а превратились в белых журавлей»; М. Громыко. «Идем с нами», «Нам нужен мир», «Звени наша песня»; В. Евенко. «Мир и дружба», «Не забудь друзей»; Д. Махотин. «Клянись!», «Могучий щит нашей жизни»).

Большую роль в борьбе за осуществление идей и лозунгов, выдвигавшихся КПСС при решении экономических и идеологических задач, сыграла деятельность плакатистов в узбекском «Боевом карандаше», созданном в 1957 году. Успехи узбекских плакатистов отмечены присуждением наград международных выс-



235. Т. Шорахимов. Эскиз декорации к опере «Хамза» С. Бабаева. 1962



236. Г. Брим. Эскиз декорации к спектаклю «В списках не значился» по повести Б. Васильева. 1978





237. И. Икрамов. Шмуцтитул книги «Лирика» А. Навои. 1965

тавок «Сатира в борьбе за мир», состоявшихся в Москве, Ф. Кагарову и дипломов Союза художников СССР В. Евенко, М. Громыко, А. Балканову, Д. Махотину и другим.

В конце 50-х годов определяется круг ведущих мастеров узбекской журнальной сатиры. Это — Д. Синицкий, С. Марфин, Н. Леушин, Б. Жуков, П. Тен. В последующие годы крепнет мастерство молодых сатириков Н. Ибрагимова, А. Халикова, С. Субханова и Т. Мухамедова, который раскрывается в ярко-талантливом самобытном сатирика и юмориста (рисунки в журнале «Муштум», цикл иллюстраций к «Узбекским народным сказкам» и «Похождениям Насреддина»).

60-е годы отмечены сначала медленным, а затем все более ускоряющимся подъемом скульптуры, долгие годы отстававшей от живописи и графики. Происходит пополнение коллектива скульпторов национальными кадрами, получившими образование в учебных заведениях Москвы, Ленинграда, Ташкента. Уже в конце 50-х годов на выставках и в местах установки монументальной скульптуры все чаще появляются произведения, выполненные не в гипсе, а в металле,

камне, бетоне. Станковая скульптура остается в этот период лишь достоянием художественных выставок. Она еще не получает широкого продвижения в жизнь, в быт городов и кишлаков. Качественный рост скульптуры проявляется в обостренном интересе ваятелей всех поколений к проблемам мастерства, учете теснейшей взаимозависимости формы и содержания, темы и идеи в традиционных средствах скульптуры. В связи с ростом кадров молодых квалифицированных мастеров постепенно изживается примитивно-ремесленное отношение к сооружению бюстов и памятников. В творческой практике все очевиднее утверждается индивидуальное, национально-характерное восприятие жизни и ее художественное преображение в пластически полноценных образах.

На рубеже 50-х и 60-х годов в станковой скульптуре ярко проявляет себя Ф. Грищенко — учитель целой плеяды первых узбекских скульпторов (М. Мусабаева, Д. Рузыбаева, А. Таирова, К. Салахитдинова, Х. Хуснитдинходжаева и др.). Творчество Грищенко характеризует органичность и непосредственность в восприятии и художественном преображении натуры. Природе его дарования чужд рационализм, почти не увлекает его и стилизация. К лучшим достижениям художника должны быть отнесены его жанровые и портретные скульптуры («Именное оружие», «Урожай», «Арматурщица»). Известной монументальной работой Грищенко является памятник красноармейцам в Хамзабаде (исполнен в 1965 г. совместно с ферганским скульптором А. Капцаном), проникнутый пафосом героики и самоотверженности.

Активно заявляют о себе в 60-х — начале 70-х годов скульпторы М. Мусабаев, Д. Рузыбаев, А. Шаймуратов, П. и М. Ивановы, В. Клеванцов, А. Ахмедов, А. Байматов, Ю. Киселев, Л. Рябцев, Я. Шапиро и другие.

Мусабаев обращает на себя внимание работами, показанными на ташкентских выставках в 1958—1959 годах. Яркая национальная определенность тем и сюжетов, способность обобщить в пластически осмысленных образах народные характеры, умение творчески интерпретировать романтический дух европейской скульптуры рубежа XIX и XX веков (в частности, Й. Мысльбека) — черты, во многом определяющие творческий облик Мусабаева. Наиболее известное его произведение — памятник Улугбеку в Самарканде, в котором скульптор реалистическими средствами создал образ выдающегося ученого и политического деятеля (илл. 242). Столь же яркой национальной определенностью, усиленной крепнущим мастерством и своеобразием средств выразительности, отмечено творчество Д. Рузыбаева. Для этого скульптора характерен, с одной стороны, глубокий интерес к национальной тематике в жанровом аспекте ее скульптурного воплощения, к стихии национальной жизни, которую он острее всего чувствует в сюжетах, почерпнутых в родной Фергане, и, с другой стороны, пристальное внимание к вершинам мировой пластики XIX и XX веков, стремление каждое свое произведение осмыслить пластически как специфически скульптурное произведение, в эстетической целостности синтеза массы, объема, пластики и цвета («Саида», илл. 243; «Народный певец», «Портрет И. В. Савицкого», серия «Музыканты», «Джизакская серия»).



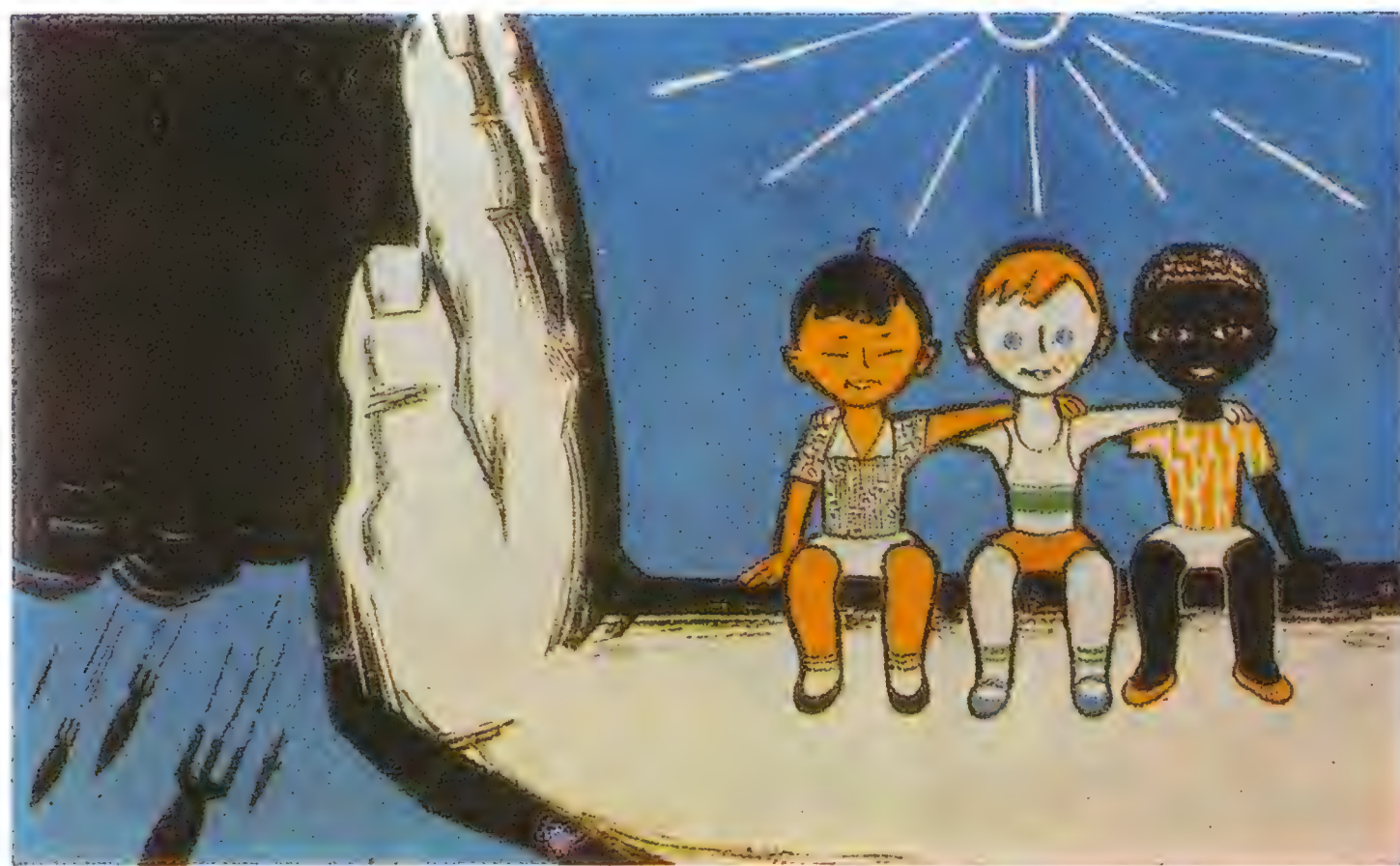


238. К. Башаров. Земля крестьянам. Центральная часть триптиха «Ленин с нами». 1969





239. Т. Мухамедов. Иллюстрация к «Узбекским народным сказкам». 1969



240. Ф. Кагаров. В защиту детей. 1967

Наиболее известными в рассматриваемый период мастерами узбекского скульптурного портрета являются А. Шаймурадов, А. Байматов, Н. Бандзеладзе. Воспитанник Московского художественного института имени В. И. Сурикова Шаймурадов в течение 1964—1968 годов упорно работал над созданием образа Алишера Навои. В последнем мраморном варианте портрета ему удалось создать на редкость убедительный, пластически и психологически одухотворенный образ великого поэта. Очень продуктивно работающий Байматов заявляет о себе с равной силой и в жанровой, и в портретной (илл. 241), и в монументальной скульптуре. Наиболее признанное его произведение в жанровой пластике — композиция «Полдень» (1970), исполненная в лучших традициях ленинградской школы советской скульптуры.

Значительной работой В. Клеванцова является памятник трагически погибшей узбекской актрисе Нурхон в г. Маргилане (1967). Одним из удачных по своему архитектурно-скульптурному решению монументов этих лет стал памятник героям-комсомольцам в Ташкенте (1972, авторы А. Ахмедов, Ю. Киселев, И. Клевицкий, илл. 244).

Резко очерченная индивидуальность, способность на высоком профессиональном уровне создавать тематические композиции и отдельные образы на историко-революционные темы отличает Л. Рябцева. Художник многосторонних интересов и творческих возможностей — скульптор, иллюстратор книг, гравер, — Рябцев с конца 60-х годов все свои творческие силы отдает скульптуре. В 1974 году он выполняет медно-чеканный рельеф «Ленин и Октябрьская революция», установленный на фасаде завода электронного оборудования в Ташкенте (илл. 245). В образно-емкой композиции, включающей шесть фигур, художнику удалось выразить пафос Октябрьского вооруженного восстания, в полном энергичности и силы призывном жесте В. И. Ленина, в образах рабочего, солдата, матроса передать неудержимый натиск революционного народа. Экспрессия движений и жестов, строгий отбор символических деталей удачно раскрывают тему.

В Самарканде складывается сильный коллектив художников, способных успешно решать творческие задачи. Скульпторы Э. Алиев, Н. Бандзеладзе, В. Дегтярев, А. Джишиашвили и монументалист Н. Пращенко в 1970—1974 годах создают для высотных гостиц «Самарканд» и «Бухара» в технике чеканки по меди декоративно-скульптурные композиции, насыщенные национально-характерными образами, хорошо вписавшиеся в архитектурный интерьер. За работы, выполненные в гостинице «Бухара», этот коллектив был удостоен Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы (1977).

В рассматриваемый период в корне изменили свой облик города и села Узбекистана. Возникли десятки промышленных районов и вместе с ними новые города и поселки. Строятся гидростанции, жилые комплексы и общественные здания. Все отчетливее выступают принципы развития интернационального и национального — черты своеобразия социалистической архитектуры. Прежде всего эта тенденция проявилась в качественных изменениях градостроительства.



Современные принципы градостроительства — строительство жилых домов крупными массивами, комплексно со всеми видами обслуживания населения, повышение этажности и т. п. — получили наиболее полное выражение в таких новых городах, как Алмалык, Ангрен, Чирчик, Зерафшан, Ширин и ряд других.

Самый характерный пример реализации этих принципов — город Навои, созданный большим авторским коллективом в составе: А. Коротков (руководитель), архитекторы В. Иванов, И. Орлов, Н. Симонов, инженер Г. Смородин<sup>6</sup>. В застройке участвовали архитекторы Т. Александрова, Б. Герасимов, Л. Зимин, Т. Ильин, Л. Лавров, В. Назаров, М. Левин, В. Матвеева, И. Рыбакова, С. Целярицкий, скульптор Б. Свинин и другие. Этот город, выросший среди пустыни, имеет четкую планировку, оригинальную композицию пространственной организации городской среды, обилие зелени и водных поверхностей. Навои, застроенный 4—9-этажными жилыми домами в сочетании с крупными общественными зданиями, ярко демонстрирует единство современных достижений архитектурно-градостроительной практики и прогрессивных приемов народного зодчества, особенно в применении обводнения, цвета и синтеза архитектуры с монументальным и декоративно-прикладным искусством.

Значительные успехи были достигнуты в реконструкции и развитии исторически сложившихся городов: Самарканда, Бухары, города-заповедника Хивы, Ташкента. Всемирно известны памятники зодчества древних городов. Но в наши дни эти города превращаются еще и в крупные многоотраслевые промышленные центры. Население их с каждым годом увеличивается. Многоэтажные жилые и общественные здания постепенно вытесняют старую одноэтажную застройку. Наряду с этим бережно охраняются замечательные архитектурные памятники узбекского зодчества.

Неузнаваемой стала столица Узбекистана город Ташкент. Значительные работы по реконструкции города во многом преобразили его облик. Многоэтажные жилые и административные здания выросли на выпрямленных и расширенных улицах Навои и Шота Руставели. Появились новые жилые районы, такие, например, как Чиланзар на окраине города.

Стихийное бедствие — разрушительное землетрясение, постигшее Ташкент в 1966 году, уничтожило почти все здания центральной части города. В летописи города запечатлено мужество 400 тысяч ташкентцев, оставшихся в те дни без крова, трудовой подвиг, дружба посланцев всех республик Советского Союза, в беспримерно короткие сроки поднявших город из руин. Перемены, происшедшие в архитектурном облике Ташкента, поистине разительны. Город был почти заново рожден. Он не только быстро залечил раны, нанесенные стихийным бедствием, но и украсился новым центральным ансамблем общественных сооружений, новыми живописными районами и микрорайонами. В названиях ряда жилых кварталов — «Московский», «Украинский», «Минский», «Ленинградский» и другие — отражена география братской помощи всей страны узбекскому народу. Творческий вклад в восстановление Ташкента внесли и страны социалистического содружества.

Разработан и утвержден откорректированный в связи с землетрясением новый генеральный план Ташкен-



241. А. Байматов. Портрет Авиценны. 1967

та, где особое внимание уделено организации среды, отвечающей не только материальным, но и духовным потребностям трудящихся. Все реальнее вырисовывается основная идея проекта, предусматривающего композиционно развитую систему ансамблей. Сформировался центр города с площадью В. И. Ленина, созданный большим авторским коллективом: архитекторы Л. Адамов, С. Адылов, Б. Зарицкий, Ю. Пурецкий, Е. Розанов, Ф. Турсунов, Ю. Халдеев, В. Шестопалов, А. Якушев, художник М. Усманов, инженеры В. Кричевский, К. Дудин (илл. 248)<sup>7</sup>. В своеобразном облике нового Ташкента отразились как особенности местной самобытной архитектурно-художественной культуры, так и интернациональное начало, присущее зодчеству всех народов Советского Союза.

Архитектура центра столицы, состоящего из отдельных ансамблей с четким функциональным разделением на административную, торговую и культурно-просветительную зоны, отличается лаконизмом замысла и цельностью пространственной композиции. Своеобразие планировки центра Ташкента с наибольшей наглядностью выразилось в создании крупных искусственных водоемов, системы мощных фонтанов (площади — имени В. И. Ленина, Театральная, Хадра и т. д.), что свидетельствует о творческом использовании традиционных приемов обводнения старых городов Средней Азии.





242. М. Мусабаев. Памятник Улугбеку. 1970. Самарканд



Живописный отрезок водно-зеленой зоны сложился в районе канала Анхор, на бульваре В. И. Ленина (архитекторы Ю. Халдеев, Т. Першина, О. Вараксина, инженер Е. Гофман), служащим местом отдыха. Средствами ландшафтной архитектуры созданы русский, узбекский, японский, французский сады с характерными композиционными особенностями — как символ дружбы народов мира на ташкентской земле. В систему бульвара входят также детский городок, чайхана (архитектор Л. Дзимас) и кафе «Голубые купола» (1970, архитектор В. Муратов, *илл. 247*). Зеленый наряд обрели проспект В. И. Ленина, улицы А. Навои, Г. Титова, детский парк имени В. И. Ленина. К общей системе озеленения центра прибавились набережные каналов Бурджар и Боз-су. Эта парковая часть имеет особое значение, так как призвана объединить большую «зеленую ось» с группой центральных бульваров, с торжественной, величественной площадью В. И. Ленина, с перспективным центральным парком и его спортивной зоной — стадионом «Пахтакор». Противоположная набережная Боз-су решена в строгих регулярных формах — с прямолинейными аллеями, подпорными стенками, лестницами.

В формировании облика городов Узбекистана решающую роль играют новые жилые районы. В связи с осуществлением плана генеральной реконструкции в Ташкенте построены жилые массивы Чиланзар, Юнусабад, Каракамыш, Северо-Восток, Черданцева, Куйлюк, Сергели и жилые комплексы в центральной части города. Новые жилые комплексы строятся почти во всех городах республики.

Большой интерес представляют жилые комплексы Ташкента Ц-1, Ц-2, построенные после землетрясения 1966 года (коллектив авторов Моспроекта-1: архитекторы В. Гинзбург, Ю. Ранинский, А. Рочегов, В. Степанов, М. Фирсов, главный инженер В. Ханджи). В планировке и застройке этих микрорайонов удачно решена как задача расселения жителей в центральной части города, так и задача формирования ее художественного облика. Кварталы открываются комплексом протяженных 9-этажных домов с предприятиями обслуживания в первых этажах. Расположенные вдоль улицы Первомайской, они создают своеобразные ворота, ведущие к одной из центральных магистралей города — улице Пушкина. Среди 4-этажной застройки доминирующее положение занимают три 9-этажных дома-башни на этой улице, входящих в состав микрорайона Ц-1. Они объединены единым стилобатом и подчеркивают масштаб магистрали. Такое расположение домов выявило общий силуэт центральной части города, хорошо просматриваемый с разных точек. Сочетание домов различной этажности, размеров и очертаний с сохранением зеленых насаждений позволило создать живописные перспективы микрорайонов.

Рассматривая функциональную структуру новых микрорайонов Ташкента, важно выделить те особенности, в которых нашли отражение климатические и другие градостроительные условия Средней Азии. Это увеличение летних помещений, улучшение их пропорций и обеспечение комфорта для летнего быта семьи. Весьма ценно появление в новой застройке двухэтажных домов с приквартирными дворами, предназначенных для расселения больших многодетных семей. Такие дома построены в микрорайонах Ц-5 и Ц-6, а



243. Д. Рузыбаев. Саида. 1962

дома с квартирами в двух уровнях с приквартирными дворами — в Ц-27, Д-20 Чиланзара и в микрорайонах «Север». Некоторые принципы повседневного культурно-бытового обслуживания, основанные на учете местных градостроительных условий, заложены в микрорайоне Ц-27, где система обслуживания делится на самодеятельное и государственное. Здесь населению предоставлена возможность сохранить привычные и полезные формы коллективного быта, доказавшие свою жизнеспособность (*илл. 246*).

Для новых микрорайонов центра Ташкента характерен крупный масштаб, повышенное внимание к архитектуре магистралей.

В связи со строительством значительных жилых комплексов возникла необходимость проектирования и строительства общественных центров микрорайонов и жилых районов, идея кооперирования зданий. В этом Узбекистан имеет некоторые достижения,





244. А. Ахмедов, Ю. Киселев, И. Кленицкий. Памятник героям-комсомольцам. 1972. Ташкент

Торговый центр жилого района, построенный в 1964 году на Чиланзаре (архитекторы В. Спивак, Н. Ясногородская) в Ташкенте, был по существу первым в Советском Союзе. Он рассчитан на обслуживание почти 50 тысяч жителей. Городской торговый центр и микрорайонные торгово-бытовые комбинаты построены в Навои. Старым каноническим интерьерам торговых зданий противостоят просторные, светлые залы с новой формой торговли — свободным доступом к товарам. Большое значение имеет проектирование и строительство такого традиционного сооружения, как чайхана с широким применением трансформирующихся конструкций, учетом природно-климатических условий и народных традиций. Таковы, например, чайханы на бульваре В. И. Ленина (архитектор Л. Дзимас), «Самарканд» (архитектор С. Сутягин), «Бедана» (архитектор Р. Валиев) и другие.

Новизна творческих устремлений зодчих Узбекистана видна в архитектуре крупных общественных зданий. В облике новых театров, гостиниц (илл. 249), административных учреждений ясно прослеживается тенденция к разнообразию современных форм.

Комплекс Дворца культуры «Фархад», сооруженный в центральной части города Навои (1972, архитекторы И. Орлов, Т. Сафонова, В. Назаров, М. Левин, В. Лавров, Г. Гончаров, И. Карский, А. Кривов, Т. Иванова, А. Свечникова; инженеры Г. Смородин, В. Панов, А. Помазова и др.; художники Ю. Мунтян, И. Сурский; скульпторы Б. Свинин, В. Шевченко, илл. 250), решает одну из актуальных задач современности — формирование культурной среды нового города в духе преемственности национальных традиций.

В комплексе учтены отдельные природно-климатические и традиционные особенности архитектуры Средней Азии. Прямоугольный в плане объем Дворца культуры формируется вокруг двора, необходимого для освещения внутренних помещений и используемого как дополнительное фойе. Наряду с чисто функциональным назначением дворик, с его благоустроенной территорией, фонтаном, архитектурой окружающих стен, органично вписывается в общую композицию всего комплекса и удачно решает эстетические задачи. Большое внимание уделено формированию окружающего ландшафта и созданию благоприятной микроклиматической среды в районе всего комплекса. Здесь особо следует отметить работы скульптора Б. Свинина. Помимо декоративных подпорных стенок и малых архитектурных форм основным стержнем композиции является единая система бассейнов с фонтанами, где элементы декора и скульптуры создают высокий эмоциональный настрой, соответствующий назначению Дворца культуры.

Характерна тематическая направленность комплекса. Это не просто декоративные вставки, дополняющие архитектуру, а живые образы народного эпоса и истории. В центре расположен фонтан «Фархад», символизирующий трудовой подвиг на узбекской земле — начало воды, начало жизни, начало города. На одной оси с «Фархадом» — скульптурная композиция девушек с кувшинами. Девушки и струящаяся из кувшинов вода — аллегорическое изображение рек Узбекистана (Сырдарья, Амударья, Зеравшан) — символ богатства и плодородия. Предельно просты и в то же время очень пластичны композиция «Ритоны» во внут-





245. Л. Рябцев. Ленин и Октябрьская революция. Рельеф на фасаде завода электронного оборудования в Ташкенте. 1974

реннем двореке и композиция «Драконы» в парке, художественная трактовка которых базируется на археологических открытиях, изделиях народных мастеров и традициях национального творчества.

Примером удачного сплава современного и традиционного стилей является Выставочный зал Союза художников в Ташкенте (1974, архитекторы Р. Хайрудинов, Ф. Турсунов, *илл.* 251). Центрический трехэтажный объем komponуется вокруг двухсветного зала-дворика, освещенного естественными световыми фонарями. Фасады решены крупным пластичным приемом ограждающих панелей — складчатых лопаток, образующих гофры и орнамент, сплетенный из белых коробочек хлопка на фоне голубой поливной керамики. На уровне первого этажа вдоль всех фасадов тянется галерея для летней экспозиции садово-парковой скульптуры. В интерьерах широко применена резьба по ганчу и дереву. Во всем этом чувствуется творческий подход авторов к традициям узбекского народного зодчества.

Здание Дворца искусств (1964, архитекторы В. Березин, С. Сутягин, Д. Шуваев, Ю. Халдеев, инженеры Д. Антман, А. Браславский и др.) с залом многоцелевого назначения вместительностью 2200 человек входит в ансамбль центра Ташкента вместе со стадионом «Пахтакор», Домом молодежи и зеленой эспланадой. Архитектурная композиция его своеобразна: зрительный зал — большой объем в форме овала, к которому примыкает двухэтажный павильон, где расположены вестибюль и фойе. Их связывает застекленный коридор. На фасадах — солнцезащитные устройства, усиливающие архитектурную выразительность здания.

Интерьер Дворца искусств украшают монументальные фрески и керамические вставки (коллектив художников под руководством А. Гана). Тема фресок на пило-не главной лестницы «Дружба народов» раскрывает общественное значение дворца. Среди танцующих девушек — узбечка, русская, украинка. Изящные фигуры выделяются на фоне грубофактурной светлой бетонной стены и хорошо видны, особенно из фойе второго этажа.

Своеобразны три керамические вставки в стене кулуаров возле главной лестницы под амфитеатром зрительного зала на сюжеты восточных сказаний о Ходже Насреддине. Все они выполнены интересно, красочно, с большим мастерством. Преобладают темно-зеленые и синие тона, которые очень эффектно смотрятся на фоне гипсовой стены.

Весьма выразительно здание ташкентского филиала Центрального музея В. И. Ленина (архитекторы Е. Розанов, В. Шестопалов; инженеры В. Кричевский, И. Ленточников, *илл.* 252), воздвигнутого между площадями В. И. Ленина и Театральной накануне 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. Благодаря центрической композиции и крупному масштабу здание хорошо вписалось в архитектурный ансамбль центра Ташкента. Красоту комплекса усиливают декоративный бассейн с фонтанами и две мраморные стенки перед главным входом с северной стороны музея. С аванплощади широкий пандус ведет на второй этаж музея — в вестибюль. Вводный зал — композиционное ядро музея. В центре находится шестиметровая скульптура В. И. Ленина (скульптор Н. Томский). На торцовой стороне мозаичное панно художников





246. С. Адылов, Г. Коробовцев, И. Коптелова и др. Жилые дома микрорайона Ц-27. 1973—1974. Ташкент

В. Замкова и В. Ионина рассказывает об истории революционной борьбы в Средней Азии, становления Советской власти в Узбекистане. Блок экспозиционных помещений музея защищен от солнца навесными железобетонными решетками. Кубический объем сооружения, стоящего на высоком подиуме, одет в орнаментальную решетку из газганского мрамора. Строгие и четкие узоры на дверях (народный художник мастер К. Хайдаров) и огромное ганчевое панно (народный художник мастер М. Усманов) создали в совокупности выразительное оформление интерьера музея.

Новый этап в зодчестве Узбекистана был обусловлен повышением уровня советской архитектурной науки и практики градостроительства, успехами строительной индустрии, комплексным подходом к решению социальных, экономических, архитектурных, художественных и других проблем.

Все это способствовало осуществлению основных принципов социалистического градостроительства — заботы о человеке, организации и усовершенствовании среды, воспитывающей всесторонне развитую личность.

60-е — 70-е годы ознаменованы интенсивным развитием в Узбекистане синтеза архитектуры с различными видами монументального искусства. Монументальное искусство, долгое время не получавшее в республике достаточного развития, делает в эти годы заметные и уверенные шаги. В Ташкенте и Самарканде разворачивается творческая деятельность Ч. Ахмарова — одного из основателей монументального искусства в республике и, несомненно, значительнейшего его представителя. Цикл монументальных росписей в Музее Улугбека в Самарканде, роспись «Сад поэтов» в здании Института востоковедения имени А. Бируни в Ташкенте (1968—1970), двухчастная роспись «Согдийская свадьба» в зоне отдыха Ташкентского кабельного завода в Ангрене (илл. 253) — значительнейшие вехи творческой деятельности Ахмарова. В содержании и отчетливо «ахмаровском» почерке этих живописных ансамблей раскрылся не останавливающийся в своем росте талант крупнейшего узбекского монументалиста, его способность решать каждую новую художественную задачу на фундаменте накопленного мастерства, широкой эрудиции в области истории народов Востока и неутомимой наблюдательности.

Серьезный вклад в монументальную живопись внес уже упоминавшийся выше А. Ган. Этот художник проявляет большую творческую энергию и продуктивность, выполняет много монументальных работ — индивидуально и в соавторстве с другими мастерами. Качество их не одинаково, но важно то, что его твор-



247. В. Муратов. Кафе «Голубые купола». 1970. Ташкент





248. Л. Адамов, С. Адылов, Б. Зарицкий, Е. Розанов, Ю. Пурецкий, Ф. Турсунов и др. Площадь имени В. И. Ленина. 1965—1972. Ташкент

ческое развитие шло и продолжает идти по восходящей линии, и что Гана характеризуют постоянные поиски новых путей и художественных средств воплощения замысла. При участии В. Гана и В. Ковина А. Ган исполнил в малых банкетных залах ресторана «Гулистан» в Ташкенте роспись на тему «Охота» (1967), в стилистическом решении которой ощущается сознательная переключка с искусством миниатюры Среднего Востока. Большую по площади фризобразную по композиции роспись на тему «История развития университета» осуществил Ган в интерьере нового здания Ташкентского университета (1969—1971). Этот живописно-монументальный цикл отличается глубоко продуманная композиция и хорошо сгар-

монированный, активно раскрывающий смысловое содержание росписи колорит.

Существенным достижением Гана и всей современной узбекской монументальной живописи явилась исполненная им в 1974—1975 годах фреска в интерьере вновь построенного Музыкально-драматического театра в Ургенче, а также большое орнаментально-сюжетное панно в технике рельефной мозаики на фасаде нового аэропорта в Ташкенте (1975). Фреску театра в Ургенче отличает впечатляющая экспрессия ее подчеркнуто-театрализованных и отчасти гротесковых по характеристике образов и убедительное, основанное на наследии мастеров итальянской и древнерусской фрески, профессионально-живописное мастерство.





249. И. Мерпорт, Л. Ершова, Р. Ращупкин. Гостиница «Узбекистан». 1972—1974. Ташкент

Искусство витража перенесла из далекой Литвы в общественные интерьеры Ташкента И. Липене, много лет постоянно работающая в Узбекистане<sup>8</sup>. В 60-х годах Липене решает трудную задачу «пересадки» современного литовского витража в архитектурную и этническую среду Узбекистана. Задачи ей пришлось решать самые разнообразные, но в том, что сделано художницей, мы не находим ни повторов, ни затверженных схем. Эти годы были для Липене периодом творческого становления и накопления опыта («Ласточки» в кафе «Дильбар», «Семург — птица счастья» в ресторане «Гулистан», «Фигуристки» во дворце спорта «Юбилейный» в Ташкенте и др.). Художница владеет как укрупненно-монументальными (почти рельефно-скульптурными) формами пространственного витража, так и орнаментальными, утонченно-декоративными формами витража плоского. Постепенно Липене обретает в искусстве витража все более высокое мастерство, зрелость и самостоятельность. Максимальное использование выразительных возможностей цвета, обусловленное особенностями каждого нового замысла, пластическое богатство форм объемного стекла и чувство гармонии в их сочетании, постоянные поиски придают витражам Липене, исполненным в 70-х годах, значительную художественную ценность («День и ночь» в баре гостиницы «Узбекистан», «Листья и цветы» в гостинице № 1, витраж в баре Союза художников в Ташкенте). И в тематике и в характере орнаментально-цветового решения ряда витражей Липене есть несомненная связь с узбекским фольклором и народным декоративным искусством.

Помимо названных ведущих мастеров, в 60-х — первой половине 70-х годов заметный вклад в развитие монументального искусства республики внесли Д. Юсупов (керамическое панно «Узбекистан» на фасаде лекционного зала ВДНХ), А. Мазитов (декора-

тивная роспись на здании фабрики трикотажных изделий), Т. Саипов и Д. Расулов (мозаичная композиция на пилонах внутреннего дворика гостиницы «Узбекистан»), В. Чуб (цветной рельеф в зале ресторана гостиницы «Узбекистан»), В. Бурмакин (фриз и панно из мозаики на тему «Спорт» в вестибюле станции метро «Пахтакор»), В. Бурмакин, Ю. Талдыкин, Е. Мельников (мозаика на здании Республиканского музея природы), В. Бурмакин, Ю. Талдыкин (декоративные росписи в интерьере ресторана «Зеравшан»). Все работы выполнены в Ташкенте.

Ярким примером стилевого единства архитектуры и монументального искусства являются гостиницы «Бухоро» в Бухаре, «Узбекистан» в Ташкенте и санаторий «Узбекистан» в Сочи. На стене банкетного зала гостиницы «Бухоро» художником Н. Пращенко выполнено в стиле миниатюр Средней Азии фресковое панно на тему «Весна». Это изысканное панно с встрепенувшимися газелями и по характеру, и по манере, и пастельным тонам письма слилось воедино с хрустальной коробкой банкетного зала. Творчески использовано прекрасное по качеству резное ореховое дерево работы кокандского народного мастера К. Хайдарова, которое, чередуясь с вертикальными рейками в духе «бекасаба», имитирует занавес эстрады ресторана.

Особо следует отметить три кованные по меди композиции «Купкари», «Отдых» и «Павлины», стилистически организующие огромное пространство вестибюля (архитектор О. Айдинова, скульпторы Н. Бандзеладзе, Э. Алиев, В. Дегтярев, А. Джишиашвили).

Произведения монументально-декоративного искусства в гостинице «Узбекистан» являются композиционными элементами, которые участвуют в построении пространства, в создании его образа. Здесь применены такие виды техник исполнения, как объемная керамика, роспись, витраж (художники С. Бондарева, В. Чуб, И. Липене). Неисчерпаемая тема родного края решается символично, отражается и период античной культуры Узбекистана и труд людей на обновленной земле. Кульминацией темы стал огромный витраж в баре гостиницы (художник И. Липене). Ядро композиции — солнце как основа жизни, символ республики.

Авторский коллектив архитекторов и художников санатория «Узбекистан» в Сочи (архитекторы Б. Усманов, Д. Латыпов, И. Ярошевский и др.; художники Ч. Ахмаров, М. Усманов, И. Липене, А. Кедрин, В. Чуб, Н. Ибрагимов и др.) широко использовал возможности синтеза архитектуры и декоративно-прикладного искусства. При въезде в санаторий — крупномасштабное рельефное панно, символизирующее дружбу народов нашей страны. Широкая каменная лестница ведет в парадный вестибюль и холл, где широко использовано дерево в сочетании с мрамором, лабрадоритом, цветными витражами и оригинальными светильниками из цветного литого стекла, а также декоративной зеленью. Из вестибюля по лестнице можно спуститься в фойе танцзала. В фойе находится панно на тему «Времена года», выполненное в легкой пастельной гамме, гармонирующее с потолком, отделанным тонкой кружевной резьбой по ганчу, и изящными хрустальными люстрами. В обеденном зале привлекает керамическое панно «Города-памятники Узбекистана».

Значительным результатом творческих поисков архитекторов, инженеров, художников и скульпторов





250. И. Орлов, Т. Сафонова, В. Назаров, Б. Свинин и др. Дворец культуры. 1972. Навои

явилось строительство ташкентского метрополитена, первая очередь которого с девятью станциями была сдана в эксплуатацию в канун празднования 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции. Авторам удалось создать архитектурное единство и пространственную целостность подземных интерьеров станций. В архитектуре станций метро нашел свое отражение богатый арсенал монументально-декоративного и прикладного искусства Узбекистана. На станции «Площадь В. И. Ленина» идею архитектурного решения дополняют монументально-художественное панно над входом и бронзовый бюст В. И. Ленина (скульптор Я. Шапиро, архитектор С. Адылов). Тему станции «Октябрьская революция» раскрывает панно из чеканной меди на путевых станах, изображающее революционные события в Средней Азии (скульпторы Л. Рябцев, В. Лунев). Каждая станция отличается индивидуальным решением, отражаются темы борьбы советских людей в тылу и на фронтах в годы Великой Отечественной войны, дружбы народов, строительства нового Ташкента, трудовых и боевых подвигов комсомола, спорта и другие.

В современной архитектуре Узбекистана широко применяются солнцезащитные устройства. Древний и традиционный в Средней Азии прием применения решетчатых систем в качестве солнцезерезов, вентиляционных проемов, ограждений возрождается в новом художественно-функциональном качестве. Возрождается в новом качестве и геометрический орнамент — гирих.

Оригинальный и строгий по рисунку, он придает зданиям выразительный и своеобразный облик.

В формировании эстетического своеобразия архитектуры и градостроительства большая роль принадлежит цветовой гамме. Благодаря широкому внедрению излюбленных в среднеазиатском зодчестве цветов (бирюзового, синего, белого, охристого) и строительных материалов (керамики, резного дерева, мрамора) архитектура Узбекистана приобрела еще более самобытный южный колорит.

В 60-е — 70-е годы росла творческая активность мастеров декоративно-прикладного искусства Узбекистана, развивались локальные особенности национальных художественных школ, возрождались многие ранее угасшие промыслы. В республике было создано творческое объединение мастеров народного искусства «Усто». Большое значение имело постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» 1974 года. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана сейчас развивается в разных, но взаимосвязанных руслах: в системе художественной, легкой и местной промышленности, в творчестве народных мастеров, художников-профессионалов и домашнем производстве.

Узбекистан остается одной из ведущих республик по производству тканей. Текстиль разных видов вырабатывается на комбинатах и фабриках Ташкента, Мар-





251. Р. Хайрутдинов, Ф. Турсунов. Выставочный зал Союза художников Узбекской ССР. 1974. Ташкент

гилана, Намангана, Самарканда и Коканда. На основе угасших промыслов создаются Байсунская, Шахриханская, Кассансайская, Уйчинская шелкоткацкие фабрики. Пущены в строй Бухарский хлопчатобумажный комбинат и Наманганский комбинат шелковых и костюмных тканей. Внедрение новой техники и технологии обработки материалов, использование различных видов химических волокон постоянно обогащают выразительные возможности художников, позволяют разрабатывать ткани сложных узорных структур, сочетать в них разнообразные материалы и волокна — матовые и блестящие, гладкие и пушистые. Используя эти средства, художники Маргиланского шелкового комбината В. Топорков, И. Банушкина, М. Филиппова, Л. Жданова, Е. Мерзликина, О. Азаренко, А. Поветкин, Е. Поветкина, С. Хан и другие создали много интересных жаккардовых и набивных плательных и костюмных тканей разных структур из вискозных, ацетатных и синтетических волокон и натурального шелка (крепдешин, крепшифон, крепжоржет). Художники Ташкентского текстильного комбината М. Арсланов, С. Большакова, Л. Чеховская, И. Гартван, М. Шихина, Е. Лугачев и другие создают рисунки для ситца, сатины, бязи, майи и тканей новых структур: «Ягодка», «Аннушка», «Анхор». Обогащение выразительных средств позволяет мастерам точнее передавать туше художника и открывает возможности для создания неожиданных цветовых эффектов. Система орнаментации колеблется от простых раппортных композиций до сложно-узорных построений.

Расширяется ассортимент тканей Самаркандской шелкоткацкой фабрики, художники и дессинаторы М. Журкин, Е. Зырянова, Г. Карпухина, Т. Ершова и другие разрабатывают узоры для излюбленных в Узбекистане жаккардовых шелков, набивного плюша, бархата и новой самаркандской парчи «Зеравшан», «Фирюза» и другие.

Основной и наиболее плодотворной тенденцией в оформлении тканей является большое разнообразие манер и орнаментальных стилей, сосуществующих или сменяющих друг друга, а также усиление декоративности и эмоциональной выразительности решений. Среди традиционных тканей особым, экзотическим звучанием выделяются абровые шелка<sup>9</sup> с фантастически причудливыми узорами радужной окраски и трепетным ритмом стрельчатых форм и тающих контуров. Создатели подобных тканей Э. Умаралиев, А. Абдуганиев, Х. Муллоджанов, С. Ташпулатов, А. Хамидов, М. Собиров, Т. Мирзоахмедов и многие другие в своих поисках плодотворно развивают лучшие традиции, дающие возможность раскрыть новое образное содержание. Богатая творческая фантазия и понимание условности выразительного языка позволяют им осуществлять широкие художественные обобщения. Большой смысл, вызванный желанием мастеров откликнуться на актуальные события, вложен в композиции узоров тканей «Спутник», «Ракета», «Восток», «Факел революции» (илл. 254), «Узбекистан», «Комсомолка», «Звезды Бируни» и другие, в которых основная мысль выражена не столько через ассоциативные





252. Е. Розанов, В. Шестопалов и др. Филиал Центрального музея В. И. Ленина. 1970. Ташкент

изобразительные мотивы, сколько мощной динамикой композиции и форм, смело разработанной полыхающей колористической гаммой. Создается общий мажорный эмоциональный настрой, образ решается в характерном для народного творчества символично-аллегорическом ключе. Сохраняется производство полосатых полушелковых бекасабов.

В 70-е годы восстанавливается производство ручной набойки, развивающей живые традиции и органично вписывающейся в современный интерьер. В Ташкенте работает семья А. Рахимова, потомственного набойщика, отец которого на выставке 1937 года в Париже за набивные изделия был награжден дипломом. Рахимовы выделывают покрывала на тахту, скатерти, занавески, салфетки с традиционной композицией узора. Сами же режут из дерева колыбы для набивки. Новым в их поисках явилось оформление модных моделей платьев и юбок набивным узором, подчиненным их конструкции и крою, что отвечает общей тенденции использования традиций народного искусства в современной одежде. Начинается возрождение набойки в Самаркандской и Кокандской областях.

Развиваются промыслы ковроделия и паласоткачества в Самаркандской, Сырдарьинской, Сурхандарьинской, Кашкадарьинской, Андижанской, Хорезмской и других областях, славящихся своими ковровщицами. Сохраняются традиции ворсового и высоковорсового ковроткачества с центрической или раппортно-медальной композицией основного поля, с геометризованным узором орнамента и яркой полихромной, с преоб-

ладанием темно-красного, цветовой гаммой. С мастерством ткуются паласы араби с ясной, уравновешенной раппортной композицией и широким ритмическим шагом крупных уступчато-геометрических мотивов, контрастных по цветосочетанию. Композиция паласов гажари и терма строится на повторе гладких и орнаментированных полос различной ширины. Четкие геометризованные мотивы, подчиняясь композиции полос, приобретают вытянутые пропорции. Контрастное сочетание узора и фона — красного с белым, красного с синим, синего с желтым, выявляет силуэтную выразительность мотива. Гладкие полосы, чередуясь с узорными, создают паузы для глаз. Как и в коврах, мотивы, отвлеченные, на первый взгляд, имеют свой прообраз, порой очень древний и часто впоследствии переосмысленный с точки зрения привычных явлений и предметов.

Появляются первые гобелены, возникновение которых связано с расцветом этого вида искусства в братских республиках. Вначале воспринимаются приемы и манера исполнения художников Российской Федерации и Прибалтики, но ведутся и поиски своеобразия, восходящие к традициям среднеазиатской миниатюры и стенописи.

Вышивки-сузани, как ручные, так и машинные, несут образ щедро цветущей природы под ясным небом. Лейтмотивы — открыто смотрящая на нас солнцеподобная цветочная розетка, букеты, кусты, окруженные плавно или игриво изгибающимися нежными или мощными побегами, опушенными листвой.





253. Ч. Ахмаров. Согдийская свадьба. Роспись. 1975—1976.  
Г. Ангрэн

В ручной вышивке создают узоры рисовальщицы «чизмакаш». На ткани любого размера — от многометровых сузани до мешочков для чая — без шаблона, благодаря навыку и импровизации, вдохновенно творя, они с непринужденной легкостью наносят живые линии узора, создавая за несколько минут законченные композиции, которые затем зашиваются цветными шелками.

В машинной вышивке по сравнению с 50-ми годами наблюдается большее разнообразие узоров, стремление к гармонизации яркой цветовой гаммы, дальнейшие поиски выразительности ажурно-графических каймовых орнаментов и компактных, сочно трактованных мотивов, сплошь зашитых гладким или пушистым тамбурным швом.

Вышивка тюбетеек остается полнокровным живым искусством, которое обогащает неистощимая фантазия мастериц. Сохраняется многообразие местных и ставших общими видов оформления тюбетеек. Чустская тюбетейка, самая сдержанная по образному решению, черная с белым бодомом — миндалем (в прошлом — изображение птицы), ажурно расшитым тончайшими стежками, воспринимается мастерами всех крупных центров вышивки. Гармоничнее по цветовой

гамме и богаче по палитре и узорам становятся красочные, коврового зашива тюбетейки-ироки мастериц Шахрисабза.

Расширяется производство золотошвейных изделий — как панно для общественных зданий, так и предметов бытового назначения: тюбетеек, жилетов, сумочек, туфель и т. п. Лучшие мастера бухарской фабрики Н. Аминов, М. Темирова, М. Ахмедова, Н. Султанов, С. Джураев и другие постоянно разрабатывают новые узоры, особенно для тюбетеек. Создаются монументальные тематические панно со сложной, часто фигуративной композицией, посвященные знаменательным датам: 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, 50-летию Советской власти, 525-летию юбилею А. Навои и другие.

В современном ювелирном искусстве Узбекистана сочетаются черты общности и локального своеобразия. Так, например, бухарские ювелиры предпочитают изготавливать серьги и перстни из золота, рубинов и жемчуга, создающих звучные сочетания. Серьги обычно делаются в форме лепестка со сложным узорным расположением на нем камней и тонко разработанным золотым филигранно-зерновым или басменным орнаментом. Излюбленным материалом мастеров Сурхан-



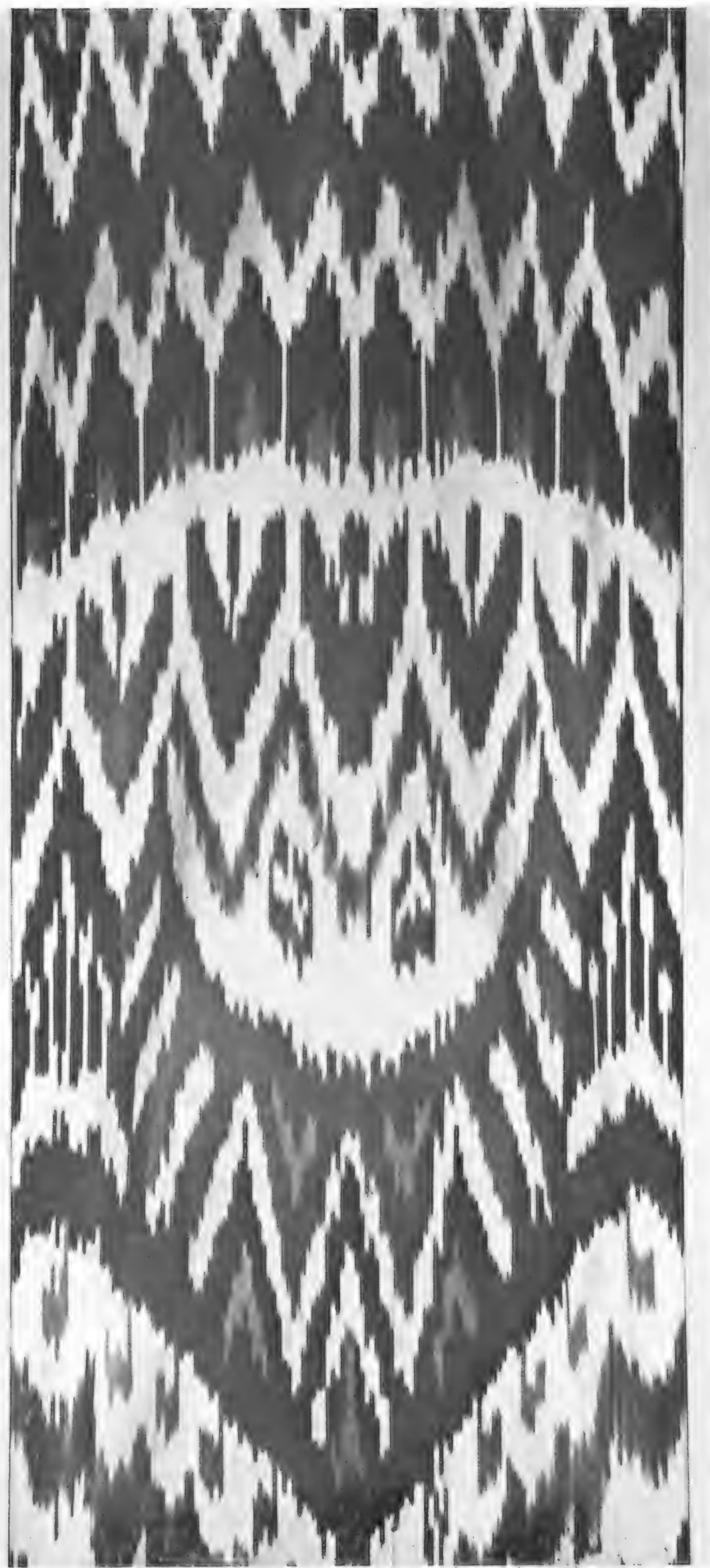
дарьи остаются серебро и кораллы, более мягкие по цветосочетанию. Основным образующим элементом ожерелий и серег являются бусины. Разнообразие форм серебряных бусин, игра их ажурных узоров и чередование их с кораллом создают сложно-ритмические живописные композиции.

В 1963 году в Ташкенте основывается ювелирный завод. Художники завода М. Трошин, И. Джаваров, Д. Садыков, Ш. Сагдуллаев, Ю. Королев, Х. Маликов, У. Шоакбаров и другие разрабатывают многообразные по видам серьги, перстни, браслеты, броши, кулоны. Для драгоценных украшений используются золото, рубин, сапфир, аметист, александрит, жемчуг. Дешевые изделия изготавливаются из анодированного алюминия, томпака, меди, цветных стекол. В 70-е годы художники начинают работать и с местными цветными камнями. Бирюза, лазурит, агат, яшма, родонит, амазонит и другие минералы обогатили палитру ювелиров, помогли воскресить отдельные декоративные находки старых мастеров. В поисках новых решений художники основываются как на лучших традициях национального искусства, так и на достижениях ювелиров других республик.

Рукотворные уникальные произведения художников-ювелиров, работающих в объединении «Усто», более выразительны по форме, композиции, фактуре и колориту. Ожерелья, кулоны, браслеты и перстни интереснее, сложнее по тонко разработанной форме, выразительны по объемно-пространственным решениям, свободным асимметричным композициям и новым ритмам, создающим ощущение свежести восприятия. Ярko раскрывается красота формы и узора камня и фактура сверкающего, «растекающегося» или матово-мерцающего металла. Лучшие произведения мастеров доносят интонации национального искусства, тонко переосмысленного в современном поэтично-романтическом стиле.

В центрах искусства чеканки по меди — Бухаре, Хиве и Коканде работают известные мастера С. Хамидов, Б. Якубов, М. Атаджанов, Л. Фазылов и их ученики. Чеканный узор стилистически сохраняет традиционный характер, но общие тенденции искусства направляют внимание мастеров на поиски тематических решений. На подносах, наряду с растительной орнаментацией, все чаще появляются графические изображения прославленных архитектурных памятников Узбекистана. В 70-е годы возрождается чеканка и в Маргилане. Искусные мастера отец и сын Махмуджан и Масуджан Мадалиевы выделывают традиционной формы чайники, кувшины, подносы, пиалы с чеканным узором, отличающимся многообразием композиций, живым ритмом и богатством орнаментации, более выразительной пластично-рельефной ее трактовкой по сравнению с другими центрами чеканки (илл. 256).

Наметился расцвет многочисленных локальных керамических школ (Гиждувана, Каттакургана, Ургута, Риштана, Шахрисабза, Денау, Хивы, Ходжейли, Самарканда, Андижана и др., илл. 255), представленных крупными народными мастерами: М. Аблакуловым, М. Бекчановым, У. Джуракуловым, Р. Зухуровым, М. Искандеровым, Ш. Каландаровым, Р. Матчановым, И. Нарзуллаевым, Х. Рахимовой, Х. Сатимовым, У. Умаровым, А. Хазраткуловым, Б. Халиловым, И. Камиловым, Ш. Юсуповым и другими. В их рабо-



254. А. Абдуганиев. Ханатлас «Факел революции». 1970





255. Кувшины (два крайних — Х. Сатимов. Гурумсарай. 1975)

тах прослеживается все более свободное и гармоничное развитие лучших традиций народного искусства. Артистически непринужденная манера росписи и гравировки, передающая живость, трепетность линий рисунка, сочных мазков и затеков, великолепное владение цветом рождает произведения душевно открытые, солнечно-праздничные, образно воплощающие поэтическое восприятие жизни и радости бытия.

В 60-е годы более широким становится понятие «школа», так как мастеров объединяет не столько единство приемов и манеры оформления, сколько поиск новых путей развития искусства керамики. Наиболее интересной в этом отношении предстает самаркандская школа. В творчестве ее ведущих мастеров У. Джуракулова, С. Раковой и их учеников выступает наиболее слитно развитие традиций и свежесть восприятия и передачи нового. Каждый мастер находится в постоянном поиске, у каждого свой неповторимый почерк, свой жанр, свой поэтический мир. В искусстве Джуракулова, потомственного керамиста, мастера богатой фантазии, создателя экспрессивной анималистики и фигурных сосудов, раскрывается свободное, творческое отношение к живым национальным традициям. Расширяется образная содержательность керамики благодаря органичному введению в роспись С. Раковой сюжетных изображений, поэтично передающих непосредственность жизненных наблюдений. Бытовые сцены — матери с детьми, девушки и

юноши, собирающие хлопок или фрукты, орнаментально-ритмически решенные, проникнуты тонким лиризмом и национальным ароматом.

Рождается новый юмористически-бытовой жанр в мелкой пластике А. Мухтарова. Сюжеты его работ взяты в основном из повседневной жизни: «Жених и невеста», «Близнецы», «За шахматами», «Шашлычная», «Музыкальная семья», «Гончар», «Печник», «Бабушка и внучек», «Отдых», «Вышивальщица» и другие (илл. 257). Художник заставляет смотреть на окружающее веселыми, иногда озорными или осуждающими отживающие обычаи глазами, принимать дружеские и добрые шутки, несущие ощущение искреннего и живого народного примитива. В истоках его творчества — тысячелетние традиции местной глиняной ритуально-игровой лепнины, достижения современной мелкой пластики художников братских республик и школа его учителя У. Джуракулова. Но свое отношение к явлениям и то содержание, которое Мухтаров вкладывает в свои произведения, создают нечто новое, не имеющее аналогий в местном искусстве прошлого.

Основным центром, где выделывают глиняную игрушку-свистульку в виде фигурок животных и птиц, остается кишлак Уба близ Бухары. Фигурки сохраняют старые формы, отличающиеся выразительной лаконичной условностью. Во внешне статичных позах чувствуется внутренняя динамика. Лошади, бараны, собаки, львы и ослики устойчиво стоят на ножках-





256. М. Мадалиев. Кувшин, блюдо, пиалы. 1976—1977

колбасках, у них округло-цилиндрическое тулово и шея с высоко поднятой головой. Фигурки расписаны красным и синим пятнисто-линейным узором. Создается образ гордого, сильного животного, в то же время смешного, симпатичного и нарядного. Сейчас мастера несколько их усложняют, добавляя детали, и усиливают декоративность звучания.

Одно из направлений в керамике определили открытия узбекских археологов, сделанные за последние годы. Многообразие, красота формы и благородная простота оформления античной и средневековой керамики периодов ее расцвета, покорила художников, направили их поиски к возрождению в современной интерпретации достижений старых мастеров и породили «кушанскую», «афрасиабскую», «ахсыкетскую», «шашскую» керамику Мухиддина Рахимова.

Возрождается ранее угасший гончарный промысел в кишлаке Гурумсарай Наманганской области. Мастера Х. Сатимов, Махмуджан Рахимов, М. Турапов делают праздничные блюда для плова, глубокие чаши, сосуды для молока, кувшины для воды традиционных форм и т. д. Расписывают их незатейливым растительным узором, переданным в предельно условно-орнаментальной манере. В композициях росписи блюд центральное место часто отводится изображению стройного чайника — в традициях ферганской керамики. Роспись ложится сочными мазками и плавной неторопливой линией. В ней господствуют переливы



257. А. Мухтаров. Баран. 1977





258. Ж. Куттымуратов. Невеста. 1968

бирюзового и синего, контур узора — марганцевый. Ишкоровая глазурь, чуть тонированная бирюзой, придает краскам пастельную мягкость. Образно-эмоциональная выразительность произведений — в лаконичности форм сосудов, манере росписи, создающей ощущение ясности и непосредственности, а главное — в колорите, пронизанном чистотой и свежестью. Мастера Гурумсарая получили всемирное признание на Международной выставке керамики в Фаэнце в 1972 году и других городах.

В 70-е годы значительный творческий подъем намечается в искусстве ведущих мастеров Риштана: И. Камилова, Ю. Эргашева, А. Юлдашева и других. Форма крупных чаш конусовидных и сферических объемов скульптурно-пластична. Порой она обогащается лепными фигурками птиц, сидящих у подножия сосуда. Свободно, лишь подчеркивая пластику формы располагаются на белом фоне ажурно переданные веточки, побеги, цветы, нанесенные тонально играющим бирюзово-голубым цветом. Роспись легка, полна движения и непосредственности. В лучших произведениях мастера создают поэтичный образ цветущей земли, передают свое отношение к жизни, раскрывая внутренний мир, душевную теплоту и мудрую доброту.

Художники Ташкентского, Самаркандского и Кува-сайского фарфоровых заводов, выпускающих посуду в основном национальных форм (блюда, чаши, пиалы, чайники и т. д.), стремятся к броской красочности мажорных решений. Используя традиционный прием декора местной керамики — «резерв», в прошлом наиболее трудоемкий, а сейчас облегченный благодаря аэрографии, на ярком красном, синем или другом фоне получают сочный белый узор, затем оживленный золотыми мазками. Мотивы как традиционные, так и новые, преимущественно растительные, трактуются предельно обобщенно. Декоративность орнамента достигается узорностью силуэта, ритмом и пластичностью его линий, подчеркнутых звучной контрастностью цвета. Есть успехи и в сочной мазковой цветочной росписи. Художники Р. Арипджанов, А. Нугманов, Я. Карабаев, А. Мирзабаев (Ташкент), Ф. Гулиев, А. Добрякова, Л. Петрухова, О. Северова (Самарканд, Кувасай) в своих лучших работах передают ощущение праздничности и национального своеобразия.

В начале 70-х годов на заводе «Миконд» начинается производство хрустальных изделий. Традиции местного художественного стеклоделия были утеряны много веков назад. Большую помощь оказали мастера РСФСР и Украины. Изделия из хрусталя с алмазной гранью и цветного стекла создаются в общем стиле советского стеклоделия.

В работах оформителей национальных музыкальных инструментов У. Зуфарова, М. Мирзаева, Ш. Ирмухаммедова и других преобладает нарядное сочетание золотисто-коричневого тонированного и полированного дерева с инкрустацией костью, перламутром, пластмассой. Узоры усложняются, становятся изящней и многообразней.

Определяющим в развитии декоративно-прикладного искусства Узбекистана 60-х — 70-х годов является жизнеутверждающее мировосприятие и активизация творческого процесса, широкое и глубокое освоение жизненных традиций прошлого и достижений всего советского искусства. Художники и мастера, эстетически



формирующие новую предметную среду, образно воплощают поэтически-романтическое восприятие жизни и эмоциональное утверждение радости бытия, созвучные духу времени и выражающие его.

60-е — 70-е годы в искусстве и архитектуре Узбекистана явились временем дальнейшей идейно-художественной эволюции национальной школы, чутко впитавшей в себя основные тенденции развития советской культуры в целом, временем интенсивного развития и обогащения всех видов и жанров искусства республики, временем освоения богатейшего опыта других национальных художественных школ Советского Союза.

## ИСКУССТВО КАРАКАЛПАКСКОЙ АВТОНОМНОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Полукочевой образ жизни, отдаленность от культурных центров, запреты исламской религии были причиной того, что до Великой Октябрьской социалистической революции каракалпакский народ не знал изобразительного искусства. Его художественный талант и эстетические вкусы проявлялись в фольклорной поэзии и музыке, в декоративно-прикладном искусстве. Вышивка, ковроделие, узорное ткачество, резьба по дереву, ювелирное, гончарное ремесло — вот основные традиционные виды каракалпакского народного декоративно-прикладного творчества.

Изобразительное искусство Каракалпакстана стало формироваться начиная с 30-х годов. В эти и последующие годы здесь работали приехавшие из РСФСР Ф. Версальский, Р. Мазель, Т. Гиппиус, В. Бродский, А. и М. Ладурь. Они оформляли спектакли, писали пейзажи, портреты. Бывший актер русской труппы театра в городе Турткуле (в прошлом — столица Каракалпакской АССР) Б. Каменев впоследствии стал профессиональным театральным художником. С его именем связаны также первые тематические картины и портреты в искусстве Каракалпакии.

В 1957 году на декаде литературы и искусства Каракалпакской АССР в Ташкенте состоялась первая выставка произведений художников автономной республики, где наряду с Б. Каменевым, Ф. Мадгазиным, И. Савицким, Д. Микулицким впервые участвовали учащиеся Ташкентского театрально-художественного училища имени П. Бенькова — К. Саипов и К. Бердимуратов.

Творчество К. Саипова главным образом связано с театром. В 60-е — 70-е годы он оформлял основные спектакли Каракалпакского государственного театра музыкальной драмы и комедии имени К. С. Станиславского. От повествовательной детализации своих первых работ художник постепенно шел к обобщенному решению сцены, используя широкие возможности свега и цвета («Айгуль-Абат» Ж. Аймурзаева, 1962; «Дочь Кубы» К. Молчанова, 1963; «Сказание о Маман-бие», 1970). За короткую творческую жизнь Саипов оставил интересные произведения графики, пейзажной и портретной живописи.



259. Ф. Мадгазин. Выгрузка баржи. 1969

В 60-е годы живописцы республики создали значительные пейзажные полотна. Раскрытие богатого колористического своеобразия природы Каракалпакии явилось главной задачей живописи И. Савицкого («Аллея в Нукусе», «Новый мост через Кызкетен», «Хлопункт у крепости Кырккыз», «Пустыня цветет»). С интересными пейзажами выступили Ф. Мадгазин («Зима на Амударье», «Муйнак. Пыльный ветер», «Выгрузка баржи», илл. 259) и А. Еримбетов («Здесь пройдет газопровод»). Некоторые живописцы успешно обращаются к исторической картине («Т. Шевченко на Арале» А. Еримбетова, «Расстрел комсомольцев» А. Квона).

В этот же период делаются первые попытки в создании скульптурного портрета («Портрет Героя Социалистического Труда Ш. Мусаева» В. Лобачева, «Портрет Т. Шевченко» К. Бердимуратова).

60-е годы характерны появлением в искусстве Каракалпакии книжной графики. Наряду с живущим в Ташкенте народным художником Узбекской ССР В. Кайдаловым (он иллюстрировал каракалпакский народный эпос «Сорок девушек» — см. т. 8, стр. 385, 389) книжной графикой успешно занимаются К. Саипов («Маспатша»), К. Нажимов («Жеребенок рыжий») и К. Бердимуратов («Алпамыс», «Маман-бий», «Каракалпакские дыни»).

В 1966 году в Нукусе был организован Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Образцы народного прикладного искусства, искусство древности, произведения художников Каракалпакии, Узбекистана, России составляют основную экспозицию музея. Организация музея искусств способствовала росту эстетической культуры населения республики и развитию ее современного искусства. К этому времени относится зарождение каракалпакской станковой скульптуры из дерева. Вслед за Ж. Куттымуратовым, создавшим скульптуры «Арслан», «Невеста» (илл. 258),



стали работать Д. Турениязов («Сорока», «Врач»), А. Атабаев (маски), Х. Маткаримов («Молодой человек», 1967).

В 70-е годы в искусство Каракалпакии влились кадры молодых художников, окончивших средние и высшие учебные заведения страны. В живописи работают Д. Беканов, Б. Серакеев, А. Шпады, Ю. Буслов, Ф. Есенгалиев, М. Ишанов, Ж. Изентаев, С. Султанмуратов, Ж. Айтимбетов, Ж. Лепесов, И. Жаксыбаев и другие. Дальнейшее развитие получают сюжетная картина (триптих Д. Беканова «Той»; «Праздник хлопка» Б. Серакеева, оба — 1971), портрет, пейзаж, натюрморт. Расширяется тематика произведений, растет профессиональное мастерство художников. Оживляется выставочная деятельность, которая все больше привлекает любителей искусства. Появляется ряд самодельных художников.

Скульптура из дерева в 70-е годы получает известность за пределами Каракалпакии. Образный мир скульптуры остается эпически-сказочным, пластический язык совершенствуется, декоративные черты усиливаются («Росток» Ж. Куттымуратова, «Птица Сирин» и «Охотник» Д. Турениязова, «Ветер» Д. Бердимбетовой).

Значительными произведениями керамики и графики обогатил искусство Каракалпакии молодой художник С. Султанмуратов. Его декоративные тарелки с сюжетными изображениями («Красный конь», «Сказитель», «Весна» и др.), графические листы («Жырау», «Я у моря») свидетельствуют о творческом освоении молодым автором традиций национальной художественной культуры.

Новые имена появились в театрально-декорационном искусстве. Это — А. Шпады («Путеводная звезда» К. Яшена, Каракалпакский государственный театр имени К. С. Станиславского, 1970), И. Алибеков («Бируни» Т. Сейтжанова, Каракалпакский государственный театр имени К. С. Станиславского, 1973). Молодые художники подняли на новую высоту оформительское искусство. Появились первые монументальные произведения Ф. Есенгалиева, М. Ишанова.

В 70-е годы усиливается интерес к традициям каракалпакского народного декоративно-прикладного искусства. Стимулирующими причинами явились рост градостроительства и архитектуры в автономной республике, подъем экономики, развитие эстетической культуры масс, а также известное постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах». Традиционным орнаментом стали украшать фасады и интерьеры зданий. Народный орнамент и костюм также привлекли внимание художников. Элементы национального быта вводит в свои тематические картины молодой живописец Б. Серакеев.

Традиции народного костюма и орнамента широко используют театрально-концертные организации и самодельные художественные коллективы. Этому способствуют различные бытовые комбинаты, органи-

зованные после 1975 года в Нукусе и некоторых районных центрах. Цехом национальной вышивки «Айгуль» комбината «Гулаим» в Нукусе исполнены костюмы для многих художественных коллективов республики, для солистов и танцевальных ансамблей Каракалпакской государственной филармонии имени Бердаха. Особенно удачны костюмы девичьего хоровода «Алты кыз» («Шесть девушек»), где имитируется свадебный наряд невесты — головной убор саукеле и платье коккойлек, богато украшенные вышитым узором; для концертных костюмов исполнительниц народных песен Г. Срымбетовой и Т. Дошумовой традиции платьев коккойлека и акжегде подверглись значительной модернизации. Поиски наиболее верного пути сочетания народных традиций с современными эстетическими представлениями и вкусами происходят и в ковроделии, где ведется работа по внедрению народных традиций в современные изделия. В этом плане наибольший интерес представляет продукция коврового цеха Нукусской швейной фабрики и экспериментальной мастерской Объединения народных мастеров Художественного фонда Узбекской ССР.

В рассматриваемый период развиваются архитектура и градостроительство Каракалпакии. Значительными достижениями в этой области можно считать реконструкцию площади имени В. И. Ленина в Нукусе и площадей имени В. И. Ленина и имени Бируни в г. Бируни (руководитель группы архитекторов К. Молутов). Удачно вписался в городской пейзаж памятник Абу Райхону Бируни, установленный в городе его имени к 1000-летию со дня рождения ученого (скульпторы В. Клеванцов, Р. Немировский, архитектор К. Молутов).

70-е годы отмечены появлением в автономной республике значительных архитектурных сооружений и комплексов. Среди них — главный корпус Нукусского государственного университета, административное здание «Каракалпакирсовхозстроя» на площади имени В. И. Ленина в Нукусе (архитекторы В. Немировский, Д. Ким, инженер З. Сабиров), Дворец искусств на Театральной площади столицы (архитекторы В. Березин, Ю. Закирова, инженер В. Штеренпрес, 1974).

Кроме юбилейных и ежегодных общереспубликанских выставок, в практику художественной жизни Каракалпакии входит организация персональных выставок (выставки произведений К. Саипова, 1973; И. Савицкого, 1975; К. Бердимуратова, 1976), передвижных выставок (юбилейная выставка, посвященная 1000-летию Бируни в г. Бируни, 1973), выставок в братских республиках (Башкирской АССР, Кзыл-Орде Казахской ССР, 1977).

В связи со 100-летием добровольного присоединения Каракалпакии к России в Москве в феврале 1974 года состоялась выставка изобразительного и народного декоративно-прикладного искусства Каракалпакии. В том же году был организован Союз художников Каракалпакской АССР.



# ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Особый подъем таджикского изобразительного искусства, наступивший в 60-е годы, связан с двумя обстоятельствами: общими процессами развития всего советского искусства в этот период и приходом в искусство республики большой группы молодых художников, окончивших вузы Москвы и Ленинграда. С самого начала десятилетия намечается ряд тенденций, ставших определяющими на многие годы: активное обращение мастеров к современной теме, интерес к изображению характерных мотивов окружающей жизни, что привело к расширению тематического диапазона. Обнаружилась внутренняя потребность художников найти сугубо свое и, по возможности, наиболее острое и выразительное решение темы. Поскольку молодые художники сумели с первых же шагов проявить себя, это в известной мере повлияло на развитие искусства республики. Особенность нового этапа заключалась и в активизации роли художественной формы — цвета, пластики, композиции, рисунка, ставшей эстетически действенной основой изображения, выполняющей важную роль в раскрытии содержания.

Указанные тенденции четко выявились уже на республиканской выставке 1961 года. На ней З. Хабибуллаев показал работу, прозвучавшую почти программным произведением в утверждении этих новых принципов в живописи. В его картине «Гиджак» (1960) некоторые элементы «сурового стиля» — монументальность, обобщенность, крупные размеры, большие цветовые плоскости — соединились с индивидуальными особенностями его живописи — яркой декоративностью, звучной контрастностью цветового строя и мягкой лиричностью в раскрытии темы. Работы почти всех молодых художников демонстрировали также повышение роли художественной формы в претворении образных задач (К. Закиров. «Фидель Кастро», А. Аминджанов. «Отара в горах», Х. Хушвахтов. «Хорог»). Активная роль цвета в создании образа наблюдалась в работах Н. Ханина («Гудят провода»), А. Бесперстова («К вечеру»).

В начале 60-х годов участились творческие поездки по республике, следствием чего явилась углубленная натурная работа. К 1962 году относится поездка З. Хабибуллаева в Нурек на строительство гигантской

электростанции, что послужило основой для создания им целого цикла работ. В 1963 году состоялась первая групповая поездка художников на Памир, оставившая заметный след в творчестве многих мастеров — участников этой экспедиции.

К середине 60-х годов укрепились новые живописные принципы: стремление к монументальной обобщенности, цветовой и пластической цельности изображения и т. п. На их основе на протяжении десятилетия были созданы значительные произведения, ставшие заметными вехами в развитии искусства республики. 60-е годы явились периодом интенсивного развития отдельных жанров: сюжетно-тематической картины, портрета и пейзажа. Причем в каждом из них появились различные свойства и направления. Разнообразие поисков в сфере сюжетно-тематической картины сопровождалось усилением контактов с художниками других республик, а значит, укреплением общих художественных принципов. Однако конкретные формы решения общих для советского искусства задач носили свои специфические черты. В сюжетно-тематической картине или разрабатывались отдельные ситуации, позволяющие раскрыть смысл происходящего через психологическое состояние и взаимодействие персонажей (В. Боборыкин. «Клятва», Х. Хушвахтов. «Письмо вождю»), или находился единый обобщающий мотив, содержащий в себе пафос утверждения определенной идеи, романтическую образность. В портрете наряду с подчеркнуто-психологическими решениями создаются крупноформатные полотна, близкие парадным портретам или жанровым картинам. Особый подъем переживает пейзажная живопись. В ней складываются различные направления: лирико-эпическое, построенное вместе с тем на тонком изучении природы, многообразия ее состояний, и пейзаж, примыкающий к монументальным, декоративным образным решениям. Появляются произведения, находящиеся на стыке сюжетно-тематической картины и группового портрета (А. Рахимов. «Рабочие завода имени С. Орджоникидзе», Р. Абдурашитов. «Девушки из Пянджа»), а также сюжетно-тематической картины и пейзажа (Н. Матасов. «В мирные дни», «Хлопко-робы» и др.).





260. В. Боборыкин. Победительница соцсоревнования. 1977

60-е годы были определяющими в творчестве ряда известных таджикских живописцев. Это показали юбилейные выставки, посвященные 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции (1967) и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

З. Хабибуллаев в 1967 году выступил с картиной «Бахор» («Весна», илл. 261), соединившей большое идейно-художественное содержание (воспевание людей труда как хозяев земли и своей судьбы, утверждение радости и счастья бытия) и новую для художника живописную структуру с динамично выделяющимися цветовыми полосами. К этому времени творчество Хабибуллаева подверглось заметной эволюции. Хотя с самого начала его работы были отмечены чертами спределенной индивидуальности и выделялись устойчивыми особенностями (стремлением к монументальности, значительности, к построенному на контрастах звучному цветовому строю, к динамичным сопоставлениям объемов и форм), но подобная живописная система развивалась и укреплялась в творчестве Хабибуллаева постепенно, на протяжении десятилетия, претворяясь в разнообразных по теме и сюжету произведениях. Суровая природа Памира, закалившая людей этого края, развила и углубила в нем интерес к смелым композиционным построениям («Дорога на Памир», 1964). Позже в его живописи нарастают декоративные элементы, усиливается роль цвета, сложнее и богаче становится язык живописи, шире и глубже — восприятие жизни, что достаточно убедительно было выражено в «Бахоре», а кульминации достигло в картине «Джарчи» («Глаша-

тай», 1970). Эта картина с изображением памирских женщин, несущих своим односельчанам весть о Ленине, благодаря динамичному цветовому строю, пластике фигур, одежды, земли наполнена энергией и неугасимым движением, созвучным смыслу произведения — идеям Октября, идеям преобразования и обновления жизни. Ей, как многим другим работам Хабибуллаева, свойственна страстность в утверждении активных начал жизни. На протяжении 60-х годов мастер неустанно менял сюжеты и мотивы изображения, сопровождая это поисками новых живописно-пластических и композиционных решений. Пору особого подъема и творческой зрелости переживает художник в 70-х годах. Он избавляется от некоторых слишком резких и не всегда оправданных цветовых контрастов, больше стремится к гармонии, единству колористического строя. Несколько нарочитая, порой подчеркнутая декоративность заменяется их смысловой и сюжетной оправданностью. Художественный образ при этом несколько не теряет былой темпераментности и выразительной силы («Продавец перца», «Жажда», «Осень у чабанов Кабадиана», 1975).

60-е годы были знаменательны и в творчестве В. Боборыкина. К середине десятилетия он прошел период освоения новых для него живописных приемов, чему во многом способствовала не только атмосфера художественной жизни тех лет, но также работа на натуре совместно с другими художниками во время поездки по Памиру. После нескольких попыток рассказать о своих современниках в живописной манере, где сопоставляются открытые контрастные цвета («Памирский хлебороб», «Рушанка», 1963), Боборыкин создает произведение более умеренное в цвете, но действенное сочетанием всех компонентов: цвета, пластики, композиции и психологического состояния героев — людей крепких, здоровых, обладающих внутренним достоинством. Речь идет о картине «Чабаны Сагирдашта», экспонировавшейся на выставке 1967 года. Основные произведения, определившие характер творчества художника, создаются в конце 60-х и в 70-х годах. Им свойственна стабильность, устойчивость образного строя, статичность композиции: художник любит изображать поставленных в ряд или сидящих в повторяющемся ритме людей, зачастую прибегает к изолированности каждого локального пятна (илл. 260). Под стать этому психологическая и эмоциональная сдержанность образов. Но заметной особенностью творческого склада художника продолжает оставаться интерес к психологии человека, умение выявить характер, что более всего присуще этюдам. Этюды из серии «По Гарму» (1973) — проникновенный, убедительный рассказ о богатстве и разнообразии человеческих характеров и вполне законченные произведения.

Н. Матасов написал ряд полотен, отразивших основную проблему его многолетних творческих исканий — создание тематической картины о жизни деревни, о людях села («Хозяин гор», илл. 262; «Хлопкоробы», «Дары земли», «Чабан»). Более широкое овладение возможностями живописи позволило художнику сделать убедительным ощущение легкости, динамики, спортивного азарта в картине «В мирные дни» (1968), где изображен момент конных игр, а позже обобщенно разработать историческую тему в триптихе «Таджикистан» (1969).





261. З. Хабибуллаев. Бахор (Весна). 1967

На выставке 1967 года экспонировалась одна из характерных работ Р. Багдасарова — триптих «Отцы детям». Багдасаров — художник, тяготеющий к философскому обобщению, часто использующий аллерию, символику и стилизацию. Однако в его картинах передача определенного настроения, продуманная и построенная композиционная структура сочетаются с нарочитой условностью и некоторым схематизмом, снижающими содержательность произведения.

Значительными работами был представлен на выставке один из старейших художников республики П. Фальбов. Творчество Фальбова 60-х годов — это результат многолетних поисков, завершившихся выявлением новых выразительных возможностей цвета, которые он открыл и разработал, продолжая традиции живописи импрессионистов. Его композиции, пейзажи, натюрморты, то предельно насыщенные цветом и глубоко драматичные («Карадаг»), то необычайно





262. Н. Матасов. Хозяин гор. 1963

тонкие и нежные («Студентка», «Натюрморт с ножом», 1964), позволяют говорить о широте диапазона в эмоциональной и эстетической интерпретации натуры. Вибрация пульсирующего цвета в сочетании с сиянием локального пятна наполняют изображение чувством радости. Фальбов изображал обычные, повседневно встречающиеся предметы и мотивы: яблоки, груши, лимоны, посуду, кувшины, цветы, горы, деревья, но он преподносил их в необычном, возвышенном строе, зачастую в состоянии торжественного ликования, сообщал им значительность и важность. Эти же особенности составляют суть его картины «В школу. Каратегин» (1963, *илл.* 264), в которой сцена проводов матерью ребенка в школу преподнесена как торжественный акт. Многогранность восприятия художник сохранил и в пейзажных работах.

К выставке 1967 года была написана одна из лучших картин Х. Хушвахтова «Былые годы» (*илл.* 263), где изображение старого воина на фоне гор и всадников-красноармейцев напоминает о тех днях, когда в Таджикистане шла ожесточенная борьба за Советскую власть. В этой работе, как и в последующих («Письмо вождю», «В минуту отдыха», «Воспоминание»), характерной особенностью являются достоверность рассказа и правдоподобие, что находилось в русле общего для таджикского искусства конца 60-х годов процесса нарастания стабильности и устойчивости художественного образа, нередко приводивших к четкой форме, завершенности линии, спокойным, гладко закрашенным плоскостям, традиционным композиционным построениям. Хушвахтовым создан ряд заметных пейзажных полотен: «Жаркое лето», «Кишлак Киблаи», «Осень» и другие.

Пристрастие к четкой и выписанной форме особенно сильно проявилось в произведениях художника более молодого поколения Р. Абдурашитова («Целинники», *илл.* 265, «Матчинцы»). Отказ от торжественной при-

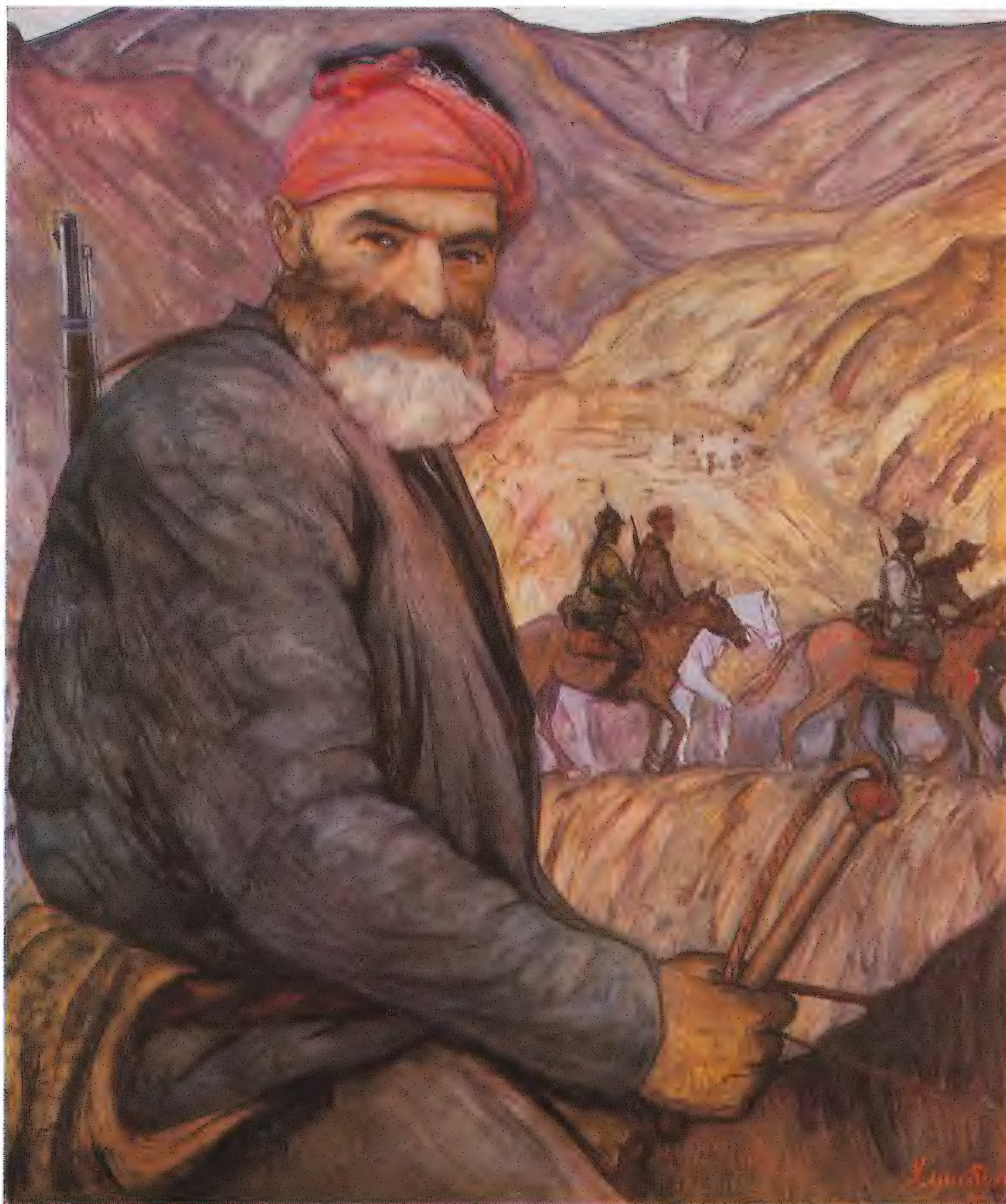
поднятости и романтизации образов, намеренное, почти программное утверждение убедительности натуры самой по себе, в том виде как она есть, в ее конкретности и повседневности — таковы особенности работ Абдурашитова, ставшие общими для многих живописцев конца 60-х годов.

А. Рахимов в 60-е годы стремился к непредвзятости и живости изображения. Желание создать картину современного Душанбе легло в основу замысла его произведения «Выходной день в чайхане «Рохат» (1961), где с непосредственностью и импрессионистической легкостью изображен один из оживленных и красочных уголков города. В портретных работах («Портрет поливальщика Ходжаева» и др.) живописная ткань складывается из тонких отношений мягких тонов, передающих натуру во взаимосвязи с окружающей ее жизнью. Рахимов пишет также красочные натюрморты (*илл.* 267).

Большое число портретов современников создал И. Лисиков. К лучшим из них относится портрет резчика по дереву С. Нуритдинова (1964, *илл.* 266). В портрете летчика Сабирова и в ряде других полотен, изображающих сильных, устремленных в будущее или умудренных жизнью и трудом людей, Лисиков плодотворно использовал наследие П. Корина и творческий опыт Т. Салахова.

Таджикская живопись 70-х годов характеризуется многогранностью творческих интересов. Она представляет живой сложный организм, в котором переплетены и взаимосвязаны индивидуальные устремления различных мастеров, дифференцированные в гораздо большей степени, чем прежде. И в этот период продолжают работать художники старшего поколения. М. Хошмухамедов вновь возвращается к своим мягким по тональности лирическим пейзажам. Для А. Камелина 60-е — 70-е годы были периодом наиболее интенсивной деятельности, особого подъема. Новые ху-





263. Х. Хушвахтов. Былые годы. 1967

дожественные процессы по-своему трансформировались в его искусстве. Камелина по-прежнему привлекает историческая живопись, в которой он стремится передать достоверность изображаемого — вплоть до мельчайших подробностей костюма, вооружения, предметов быта, обстановки и архитектуры. Но эта документальная скрупулезность соединяется с насыщенной цветностью, тонкой, внимательной и глубокой проработкой колористического строя произведения, приобретающего декоративную выразительность. Цветность придает его работам экспрессивность; каждый сантиметр его полотен заполнен контрастами цве-

товых пятен, образующих сложную изменчивую структуру. Художник создавал произведения на одну тему сериями, циклами, состоящими порой из большого количества картин (серия работ о средневековом поэте и философе Джами, серии «Здесь был Юлиус Фучик», «Установление Советской власти в Таджикистане»). В них он выступает подлинным мастером исторической картины, умеющим проникать в мир прошлого, воссоздавать чувства людей и психологическую атмосферу былых времен. В 70-е годы художник часто писал натюрморты с полевыми цветами, где в полной мере проявился его талант колориста — каждое полот-





264. П. Фальбов. В школу. Каратегин. 1963

но превращалось в сияющий и сверкающий мир. Интересны и пейзажи Камелина этих лет. Его живописная система позволила добиться чуткого и динамичного воспроизведения природы Таджикистана. Он как бы разглядывал в увеличительное стекло каждую небольшую плоскость, подмечал десятки нюансов, мельчайших переходов, концентрацию цветовых пятен, отчего изображение приобретало остроту, становясь многослойным и воздушным.

Мастер старшего поколения Г. Кузьмин пишет небольшие, мягкие по цвету пейзажи — горы и предгорные долины, исполненные проникновенной нежности, но вместе с тем в них отражены величие и мудрость природы. В 60-е годы его полотна приобретают большую цветовую насыщенность, не теряя при этом прежней мягкости и тонкости. Они создают величественные образы гор, воспринятые художником в романтическом плане («Вечер в Зидди», 1972).

Рядом с поколением старших мастеров продолжают активную и плодотворную творческую деятельность художники 60-х годов, ставшие уже средним поколением — З. Хабибуллаев, В. Боборыкин, А. Рахимов, Х. Хушвахтов, Р. Абдурашитов и другие. Они переживают время зрелого мастерства. В художественную

жизнь республики органично и уверенно входят молодые живописцы, внося в нее многие из тех особенностей, которые придали искусству республики 70-х годов своеобразие, по-разному и в различной степени коснувшись всех художников. В искусстве молодых при всем разнообразии индивидуальных почерков намечаются общие тенденции: большая четкость образных решений, экономность и обоснованность в использовании художественных средств, ставших утонченными за счет нюансировки и сложных комбинаций внимательно разработанных деталей. Произошла некоторая переориентация интересов: вместо присущего многим работам 60-х годов подчеркнутого заострения некоторых черт натуры и привнесения в образ романтического начала молодые художники устремили свой взгляд на саму натуру в ее объективной многогранности, с последовательностью и тщательностью погрузились в постижение человека и природы. Отсюда как бы взгляд на натуру со стороны, как бы «объективизация» позиции художника. Такой принцип изображения в какой-то мере способствовал более углубленному анализу жизненных ситуаций. Художники стали избегать нарочитой яркости и внешней броскости, их речь приобрела большую обстоятельность, точность. Молодых характеризует бережное отношение к особенностям предметного мира, чуткость к психологическому состоянию человека, к нюансам и мимолетностям его настроения, тончайшим движениям его внутренней жизни (М. Бекназаров. «Портрет девушки», З. Давутов. «Сержант Капатилов», «Портрет учителя физики»).

Эти общие тенденции, разумеется, по-своему претворяются в творчестве каждого мастера. Бекназарова привлекает поэтичность, высокая образность. При склонности к художественному преобразению натуры, умении обобщать и выделять главное, он предельно реален в ее изображении. Он рассматривает натуру как исследователь, стремится обнажить ее суть. Интересно сочетаются образная поэтичность художественного решения с трезвостью аналитика в картине «Новый микрорайон» (1973). Более хрупкое и утонченное искусство З. Давутова создает умиротворенный, спокойный поэтичный мир, каким он представляется в мечтах и воображении художника. Но этот опозитизированный мир написан с большой внимательностью к деталям, очень конкретно и ясно. Давутов — художник особого склада, обладающий глубоким, тонким и проникновенным видением. Фактура его живописи трепетна, одухотворена внутренними ощущениями мастера. Его сюжетные картины — декоративны: портреты обладают значительной духовной силой. Его пейзажи свидетельствуют о фантазии и поэтическом воображении. Философские раздумья вызывает пейзаж «Горы», где горы и небо кажутся бесконечными.

В содержательную основу произведений С. Шарипова включаются аллегория и символика из таджикского фольклора и народного быта. Искусство этого живописца всегда открыто к восприятию новых выразительных приемов. Художник смело берется за актуальные политические темы, находя им необычное живописно-пластическое решение. Стремясь к большей емкости и духовной насыщенности содержания, он обновляет и усложняет язык своей живописи, пробует различные варианты выражения одной темы, ищет



острые композиционные решения. Но в любом случае основной задачей художника остается выявление в образе эмоционально-психологического состояния.

С. Курбанов пытается соединить тщательность и четкость в изображении предмета со строго ритмическим построением композиции и ее элементов («Семья», «Праздник весны»). Часто обращаясь к большим тематическим полотнам на историко-революционные сюжеты, Курбанов склонен подробно иллюстрировать их, для чего максимально заполняет плоскость картины множеством изобразительных мотивов. Четкие по композиции, не лишённые некоторого рационализма, его произведения удовлетворяют интерес современного человека к насыщенной информативности впечатления. Декоративно-праздничное восприятие свойственно тематическим картинам двух других художников: И. Сангова и Л. Фроликовой.

В искусстве 70-х годов наблюдаются и такие тенденции, которые захватили художников разных поколений. Так, например, наметилась новая линия поисков национального своеобразия произведений в самой форме, что иногда оборачивалось стилизацией под миниатюру (М. Абдурахманов, Г. Яралова. «Земля дехканам», 1972), а позже дало более плодотворные результаты (З. Хабибуллаев. «Осень у чабанов Кабадиана», М. Бекназаров. «Родной край»), когда в стилистике станковой живописи были использованы приемы традиционного искусства, дающие возможность выразить современное видение и миропонимание. С. Шарипов, например, решал эту художественную задачу с помощью включения в сюжет некоторых традиционных элементов быта таджиков («Рохи сафед»).

В таджикском искусстве 70-х годов заметно и другое направление художественных исканий — стремление превратить сюжетно-тематическую картину в сложную синтезированную форму изображения целого отрезка жизни; здесь на одной плоскости оказываются совмещенными разные сюжетные ситуации (З. Давутов. «Изготовление кошмы», С. Шарипов. «Гранатовый сад моего деда»).

Молодые художники, как и их старшие коллеги, много ездят по республике, на крупные стройки и производственные объекты, собирают этюдный материал, делают зарисовки. Благодаря этому появился новый для Таджикистана вид индустриального пейзажа, в котором сильна индивидуальная интерпретация мотивов (З. Давутов. «Индустриальный пейзаж», «Рабочий поселок», М. Бекназаров. «Цех угольного комбайна», Е. Просмушкин. «Шурабуголь»).

60-е — 70-е годы — новая страница в истории театрально-декорационного искусства Таджикистана. Творческий подъем, определивший его развитие в этот период, был связан с обращением театральных художников к многообразным формам сценического реализма, наиболее соответствующим современной драматургии и режиссуре.

В это время продолжают успешно работать мастера старшего поколения: В. Фуфыгин, М. Шипулин, М. Мухин, Г. Мирзаханов, М. Лебедева. Художник повествовательного, живописно-иллюзорного направления в сценографии, Мухин расширяет палитру своего творчества. Решение спектакля «Пламя свободы» Г. Аб-



265. Р. Абдурашитов. Целинники. 1969

дулло (Таджикский академический театр драмы имени А. Лахути, 1964) скупыми средствами, графически четко стало началом нового этапа в работе художника. В подчеркнуто-условных декорациях «Рустама и Сухроба» Г. Абдулло (по мотивам эпоса «Шах-наме» Фирдоуси, там же, 1966) достоверные детали, возникающие как «знак времени», сообщают действию историческую конкретность. Декорации к спектаклю «В ночь лунного затмения» М. Карима (там же, 1972) — зеленый бугор земли, шесты с черепами животных, скелет юрты, продуваемый ветром, — лаконичны, наполнены философским смыслом.

В оформлении Мухина возникают орнаментальные мотивы таджикского декоративно-прикладного искусства, но наибольшее внимание им уделяет Лебедева. Почти во всех ее спектаклях присутствуют, во многом определяя ее национальный колорит, сузани, ковры, вышивка.

Один из крупнейших сценографов М. Шипулин работает в эти годы в основном в жанре театрального портрета, создавая образы ведущих артистов таджикского театра в ролях. В портретах Т. Гафаровой — Реганы («Король Лир» В. Шекспира, 1968), Х. Назаровой — Нигины («Рудаки» С. Улугзаде, 1971) и других художник стремится проникнуть в сложный душевный мир артиста-творца и создаваемого им образа. Облаченная в воинские доспехи Регана возникает из кроваво-тусклой, клубящейся мглы. Ее фигура почти сливается с фоном: внимание художника сосредоточено на лице — бледном, полном жестокой решимости. В портретах Шипулин вновь показал себя мастером, для которого цвет — одно из основных средств выразительности.

В 1964 году в музыкальный театр пришел Р. Сафаров — выпускник Московского художественного института имени В. И. Сурикова. Стремясь отойти от ставшего традиционным пышного оформления оперно-балетных постановок, художник в балете «Пер Гюнт» на музыку Э. Грига (Таджикский академический театр оперы и балета имени С. Айни, 1966) создает немногословный и цельный образ норвежской природы. По-





266. И. Лисиков. Портрет резчика по дереву С. Нуритдинова. 1964

этичные, тонкие пейзажи, окрашенные в мягкие, пастельные цвета, составляли основу оформления, определяя эмоциональное содержание картин. Столь же существенную роль колорит играл и в других спектаклях художника («Ласточка» А. Одинаева, 1970; «Живая вода» Г. Александрова, 1974 и др.). Художники театра в этот период углубленно работают над историко-революционной темой. Многие спектакли говорят об их стремлении к обобщенно-образному решению декораций. В опере С. Хамраева «Шерак» (1970) главенствует лаконичный и монументальный образ неприступной крепости; Сафаров «сжимает» сценическое пространство, подчеркивает фактуру серого камня. В балете М. Ашрафи «Тимур Малик» (1972) Г. Мирзаханов освобождает сцену для танца, решая декорации по принципу живописных панно, усиливая роль костюмов, реквизита и света. В «Дохунде» (по одноименному роману С. Айни, 1977) М. Мухин делает общую для всего спектакля установку, выдвигая вперед помост, на котором происходит действие.

70-е годы ознаменовались приходом в театр группы молодых художников: З. Сабирова, Я. Маматкулова, Н. Курбонкулова и других. При всем различии их объединяет особое внимание к конструктивному построению декораций, поиск обобщенной художественной формы, выражающей идею постановки, стремление к активизации пластического начала в спектакле. Эти тенденции нашли отражение в экспозиции Республиканской выставки художников театра, кино и телевидения (1977), где широко были представлены работы молодых сценографов. В эскизах декораций Я. Маматкулова к спектаклям «Недопетая песня» А. Атабаева (илл. 268, Таджикский государственный молодежный театр, 1973), «Ученый Адхам и другие» С. Улугзаде (Таджикский академический театр драмы имени А. Ла-

хути, 1976) проявилось характерное для художника стремление к освобождению сценического пространства. Спектакль «Ученый Адхам и другие» идет в единой установке: живописный горизонтный занавес, несущий фрагменты среднеазиатской архитектуры, по ходу действия дополняют отдельные элементы оформления. З. Сабиров — художник балетного театра. В эскизах декораций и макете к балету А. Хачатуряна «Спартак» (1977) он создает пластический образ постановки, используя выразительную и емкую метафору — гигантские щиты воинов Красса и висящий на цепях ошейник раба, меняющие свое положение в зависимости от содержания действия.

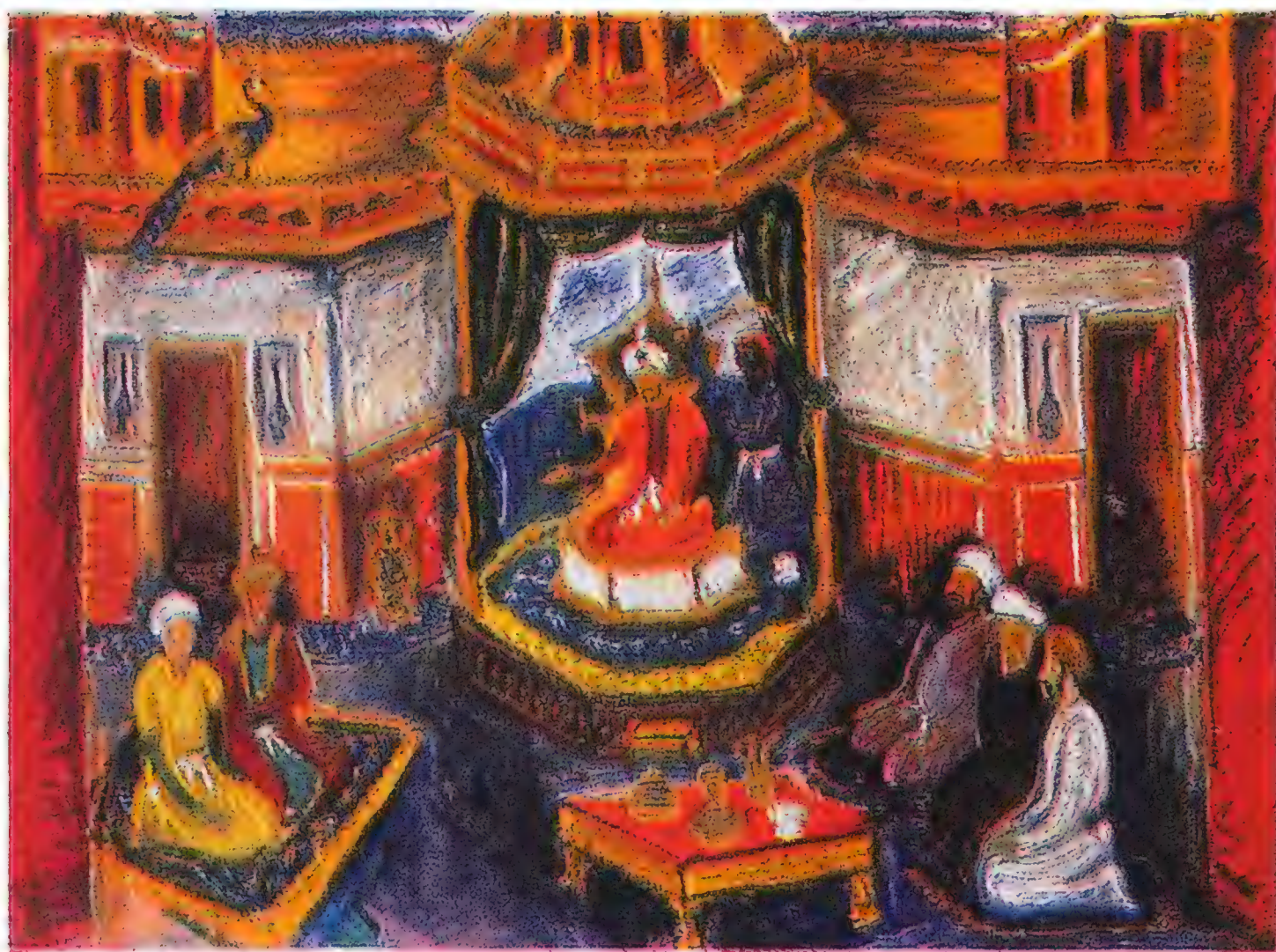
В 60-е — 70-е годы Союзом художников был проведен ряд специальных республиканских и персональных выставок, посвященных творчеству театральных художников.

В таджикской скульптуре 60-х — 70-х годов начало периода было отмечено творческой деятельностью молодых скульпторов О. Ахунова, К. Закирова, К. Жумагазина, Г. Чередниченко, А. Ганиева, формированием нового понимания пластической выразительности, сложением новых стилистических приемов. Одной из ведущих тенденций стало стремление к обобщению образа, к цельности объема и контуров. Это нашло свое воплощение в произведениях О. Ахунова — небольших женских фигурках из терракоты, олицетворяющих различные состояния: уверенной поступи («Утро»), упорной сосредоточенности («В пути»), замкнутости и отрешенности («Страницы прошлого»).









268. Я. Маматкулов. Эскиз декорации к драме «Недопетая песня». А. Атабаева. 1973

Здесь фигуры выполнены единым объемом, контуры сглажены. Используя те же приемы обобщения, художник создал образ материнства («Мать и дитя», 1960), выражающий достоинство, уверенность, спокойствие. Стремление к поэтической возвышенности и одухотворенности образа, свойственное ряду художников первой половины 60-х годов, отразилось в работе Ахунова «Рассвет» (илл. 271), где образ девушки передает состояние эмоционального подъема.

В скульптуре, как и в живописи, ведущим становится образ сильного волевого человека (К. Закиров. «Студент», К. Жумагазин. «Мужской портрет», «Композитор Карим Ходжа Сабир»). Одной из особенностей этого периода является обращение ваятелей к различным материалам — шамоту, терракоте и особенно к камню, что давало простор для творческих дерзаний, а иногда и определяло их направленность. Так, Закиров в создании рельефа «Песня» (илл. 269) во многом исходил из особенностей материала — камня и формы данного куска. Спокойные и плавные линии, мягкость объемов головы и рук чабана, играющего на нае, чистота и благородство обобщенных форм, что было подсказано самим материалом, полностью выражало идею произведения — состояние погруженности в музыку.

К. Жумагазин также поглощен задачей создания цельных, нерасчлененных объемов, единых, непрерывных и выразительных контуров, считая эти компоненты основными в структуре скульптурного образа. Многие его произведения обладают внутренней силой, убедительностью и одухотворенностью. В благородной утонченности облика женщины («Женщины с кувшином», 1960), в ее величественной, полной достоинства походке выразилось понимание художником красоты восточной женщины. Хотя эта работа невелика по размерам и скорее может быть отнесена к искусству пластики малых форм, ей присуща монументальность. Следующий этап в творчестве художника — создание образа, несущего обобщенно-философское содержание. «Песня степей» (1963, илл. 270) — высеченная из цель-

ного куска камня голова женщины — полна сдержанного порыва и внутренней силы. В ней каждая линия — взлет бровей, разрез глаз, овал платка — безукоризненна. В образе видятся спокойствие и гармония; от него веет пустыней, раскаленным воздухом и песками. Художник учел здесь традиции классического искусства Востока. Одновременно Жумагазин работает над портретами, выявляя характер и находя выразительность в пластической разработке индивидуальных особенностей натуры («Портрет Мирзо Турсун-заде»).

К середине 60-х годов в скульптуре, как и в живописи, закончился первый этап формирования нового стилистического направления. Теперь более широкий круг мастеров стал воспринимать принципы обобщения и цельности формы (Г. Чередниченко. «Росток», «Материнство», А. Ганиев. «Юность»). В творчестве ряда художников возник особый интерес к трогательным в своей непосредственности образам (Е. Татаринова. «Голова девушки. Рита»). В сфере монументальной и монументально-декоративной пластики работает И. Милашевич. Одновременно продолжают существовать и другие направления, когда художники берут за основу живое впечатление от конкретной натуры, уделяя все свое внимание точному ее изображению (А. Ганиев. «Портрет Юсуфджановой», 1967). О. Ахунов применяет принципы обобщения и стилизации в рельефных панно, исполненных в технике чеканки («Се гуль», 1967; «Най, зурнай, карнай», 1969). К. Жумагазин, работая в течение ряда лет над воплощением образа балерины Малики Сабировой, проходит путь от конкретного, чисто портретного изображения натуры до типизированного образа, который приобретает общечеловеческие черты, однако утрачивая при этом некоторые индивидуальные особенности.



269. К. Закиров. Песня 1962



В течение 60-х — 70-х годов скульпторы работали также над созданием монументов. Г. Чередниченко выполнил памятник Победы в Душанбе, А. Кравинский — ряд памятников в Ленинабадской области, отмеченных высоким профессионализмом и выразительностью пластики. В течение нескольких лет трудится над памятником Герою Советского Союза Негмату Карабаеву для Душанбе О. Ахунов. Самобытным произведением искусства стал памятник жертвам землетрясения в Хаите (1970), сооруженный К. Жумагазыным совместно с архитектором С. Анисимовым. Шестиметровая фигура сидящей женщины олицетворяет величие нравственных сил человека, звучит как гимн непреклонности разума и духа. Это монумент мужеству человека, способного победить страдание и горе.

В таджикской графике 60-х годов наряду с традиционным ее видом — книжной иллюстрацией развиваются станковые формы. Художники работают в линогравюре и литографии, новыми стилистическими приемами обогащается искусство плаката. Графика хотя и не столь ярко, как живопись, но отразила новое понимание задач: активное обращение художников к современной тематике (А. Грибков. «Высотники», К. Туренко. «Новоцементный завод», «Краны над долиной»), пристальное внимание к форме — подчеркнутость ритмических построений, плавность певучих линий, декоративная выразительность черно-белых контрастов и т. п. (В. Фомин. «Долина Вахша», «Рассвет»). В ряде работ усиливается декоративное начало. Так, Б. Серебрянский в цветной линогравюре «Серебристая зорька» (1960) находит декоративный эффект в подчеркивании контуров фигур, в выявлении черных силуэтов на светлом фоне, усиливая этим ощущение легкости и движения. Здесь удачно обыграны взаимосвязь линий контуров, ритм фигур и пространства между ними. Одновременно в графике углубляется интерес к значительным обобщающим историческим или публицистическим темам, требующим емких, многочастных форм. П. Фальбов создает серию линогравюр из девяти листов на тему «Обращение Коммунистических партий к народам мира», в которых отразились важные политические и социальные события тех лет («Угроза атома», «Агрессия на Кубе», «Африка борется»), переданные художником в острой лаконичной форме. Как психологически взаимосвязанное действие решена тема пробуждения народа к революции художником К. Туренко в триптихе «Страницы прошлого» (1964). В сходной стилистической манере исполнена цветная автолитография художника «Молодая мать», где свободный легкий росчерк придает изображению жизненную полноту и воздушность.

В книжной графике 60-х годов также заметны перемены. Хотя, как и раньше, художники в основном используют обычную технику рисунка пером, но черты нового — стремление к большей выразительности содержания и формы — видны и в этой сфере. Поиски разнообразия языка привели и к попыткам стилизации под средневековую восточную миниатюру (Б. Серебрянский. Иллюстрации к поэме Джами «Юсуф и Зулейха», 1964; Л. Арзуманов. Обложка книги «Цветник мудрости»). Свободно использовал стиль и особенно сти миниатюр в сочетании с современными приемами



270. К. Жумагазин. Песня степей. 1963

реалистического рисунка К. Туренко: иллюстрации к книге «Четыре дервиша», форзац книги «Образцы иранского фольклора» (1962). Художник, строго следуя сюжетной канве литературного источника, вскрывает его внутреннюю драматургию в кульминационных моментах. Каждый лист раскрывает сюжетную ситуацию с психологическими тонкостями и нюансами взаимоотношений персонажей, с драматической остротой действия. Композиции Туренко строго обдуманной, не содержат ничего лишнего, не связанного с действием. Его иллюстрации можно читать как книгу, отдельный лист подобен рассказу. Искусство Туренко опирается на профессиональное владение реалистическим рисунком, который становится в его руках свободным, скользящим, образным, и на мастерство композиции. Особую убедительность обретают иллюстрации, выполненные художником в конце 60-х — 70-х годах к произведениям С. Айни: роману «Рабы» и к повестям «Смерть ростовщика», «Бухарские палачи», где его рассказ становится гневным, страстным, обличительным.

Книжную иллюстрацию 60-х годов отличает стилистическое разнообразие. Декоративны, сильно обобщены построенные на контрастах острые, колющие рисунки С. Вишнепольского к рассказам Я. Гашека и





271. О. Ахунов. Рассвет. 1964

повестям Ф. Мухаммадиева «На том свете. Старые люди» (1968). Приверженность к декоративной разработке изображения, тяготение к обобщению и условности языка, к некоторым стилизаторским приемам отразились в работах молодого художника В. Фомина. В его иллюстрациях к поэме М. Миршакара «Ленин на Памире» (1968) тема прихода революции на Памир решена в условно-обобщенных и только иногда конкретизированных образах, имеющих философский смысл. Здесь подчеркнутая наивность символики и простота нанесения рисунка на темную плоскость листа напоминают наскальные изображения. Иллюстрации Фомина к поэме М. Миршакара «Мы приехали с Памира» (1969) также синтезируют самые различные творческие устремления: предпринята попытка осмыслить традиции миниатюрной живописи с позиций и задач современного искусства, одновременно видны уроки В. Фаворского и стилизаторские приемы, которые в слиянии с яркой декоративностью цвета создают атмосферу игры и веселья (книга издана для детей).

Обновление изобразительной структуры плаката 60-х годов и подъем в этом жанре связаны с творчеством С. Краснопольского, внесшего в таджикский плакат элементы обобщенности, броскости и лаконизма. Подчиненность цветового строя, композиции и всех существенных деталей изображения идее плаката, использование в качестве контура ломаной жирной линии, контрастов светлого и темного — все было связано с задачей активного, непосредственного воздействия на зрителя, прямого обращения к нему («Я клянусь тебе, партия!», «Добро пожаловать!»). Поиски лаконизма и выразительности были продолжены в работах других плакатистов: П. Гейвандова («Декрет о земле»), Л. Арзуманова и Гейвандова («И муха не пролетит»).

В 70-х годах больше внимания уделяется работе в линогравюре, литографии, офорте. Вместе с тем наступил период почти полного отказа от стилизаторских приемов 60-х годов и обращения к конкретным жизненным ситуациям в их непосредственной реальности. Самой примечательной особенностью графики 70-х годов стал приход в нее группы молодых художников (Т. Самандарова, Р. Азимова, В. Пулатова, И. Ганиева, В. Манина, А. Орлова), чья плодотворная деятельность обновила этот вид искусства, особенно станковые его формы. Молодые графики с жадностью первооткрывателей обратились к актуальным событиям жизни (илл. 272). Трудовой ритм республики с новостройками, сооружениями электростанций и крупных промышленных объектов заполнил графические листы. Молодые художники создавали работы целыми сериями (Т. Самандаров. Серия «Нурекская ГЭС», Р. Азимов. Серии «Белое золото», «Земля моя», В. Пулатов. Серии «Праздник», «Рабочий класс Таджикистана» и т. д.). Художники фиксировали увиденное и в репортажных зарисовках, не претендующих на глубину, и в продуманных композициях, созданных в течение длительной работы. Активность художника выражалась не только в выборе актуальных тем и сюжетов, но и в самом подходе к решению образа, в понимании формы.

В серии «По Памиру» (1975) Т. Самандаров как будто изображает обычные для этих мест мотивы, но темперамент художника, его активное мировосприятие



позволяют увидеть свой Памир, полный движения и созидания. Даже пейзажные мотивы насыщены действием, необузданной силой. Этому способствует энергичный, стремительный штрих, контрастные сопоставления темных и светлых пятен, заполненность плоскости листа изобразительными мотивами. В течение нескольких лет Самандаров прошел путь от первых листов «Нурекской серии», подчас очень перегруженных случайными мотивами, к обобщению и продуманности линогравюр, посвященных произведениям С. Айни, путь от несложных композиций, сделанных на основе натурных зарисовок, до синтетических образов, объединивших на одной плоскости разноплановые и разнохарактерные события большой и долгой жизни литературных героев (илл. 273).

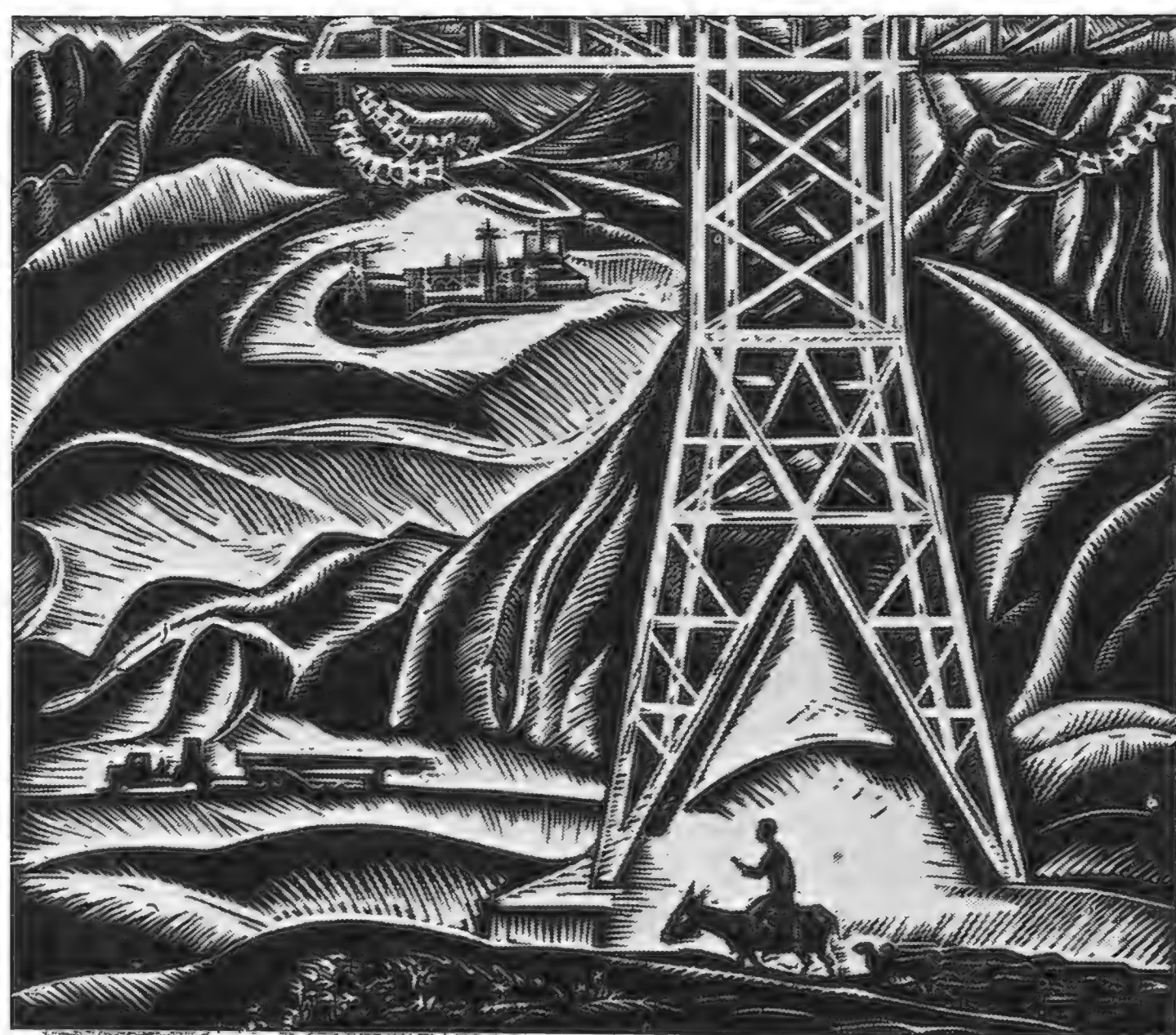
О новых ступенях в овладении профессиональным мастерством свидетельствуют работы Р. Азимова, выполненные в середине 70-х годов (иллюстрации к книге «Жемчужины»). Более мужественным и уверенным стал рисунок в его серии «Таджикистан — БАМу».

В искусстве плаката 70-х годов плодотворна деятельность В. Манина, значительно расширившего свой арсенал художественных средств и технических приемов. Его плакаты выделяются своей яркостью и броскостью, а зачастую сложной комбинированной техникой. Красивы и остроумны, просто и лаконично решены плакаты Манина «Да здравствует Октябрьская революция!», а также С. Вишнепольского и П. Гейвандова «Из искры возгорится пламя».

Декоративно-прикладное искусство 60-х — 70-х годов отличается многообразием форм и видов, интенсивностью стилистических поисков, усиленным вниманием к развитию национальных традиций. Здесь существуют два русла — народное и профессиональное, которые развиваются в тесной творческой взаимосвя-



273. Т. Самандаров. Ятим. Из серии линогравюр по мотивам произведений С. Айни. 1978



272. Р. Азимов. Высокогорье. Из серии «Регарский алюминиевый». 1974

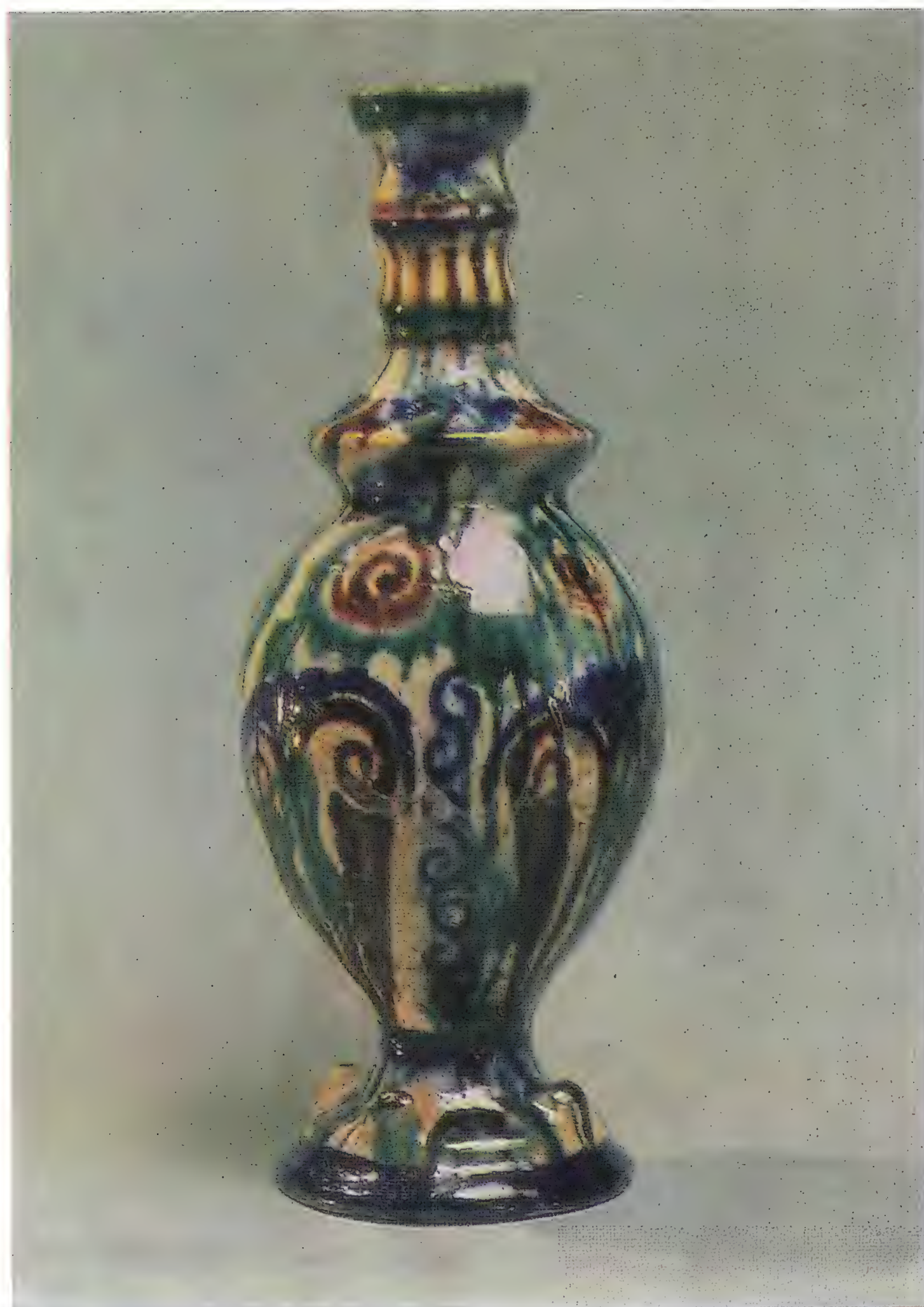
зи. В то же время декоративно-прикладное искусство в содружестве с монументальным находит достойное место в оформлении архитектурных объектов.

По всей республике возрождаются традиционные народные промыслы, многие из которых после ряда организационных мероприятий были воссозданы на новой основе. В 60-х — начале 70-х годов особенно успешно развивается таджикская поливная керамика. Интересные творческие решения мы видим в произведениях А. Мавлянова (Душанбе), который обращался к крупным монументальным ее формам, тяготеющим к украшению интерьера. Одновременно работает целая плеяда северотаджикских мастеров — У. Мелиев, Б. Мавлянов (илл. 274), братья Сахибовы, Г. Халилов, каратагские мастера С. Расулов, М. Кадыров. Оживает и горнотаджикская лепная керамика.

В творчестве Г. Халилова новую жизнь получила народная таджикская пластика. Основываясь на приемах детской игрушки-свистульки, он создает целый мир фантастических сказочных образов, близких традициям древнего гончарства. Мастер смело варьирует масштабы фигурок, резко укрупняя их, подкрашивает в бело-розовые или зеленые цвета, оживляет полосками, точками (илл. 275).

Канибадамские мастера У. Мелиев и Б. Мавлянов и мастера из селения Чорку — братья Сайфиддин и





274. Б. Мавлянов. Фигурный сосуд. 1974



275. Г. Халилов. Игрушки. 1975—1977

Сафарбой Сахибовы обычно работают в традиционной манере, но интенсивный поиск цвета и формы нередко приводит их к оригинальным решениям (илл. 276).

Новые шаги в рамках национальных традиций наблюдаются и в области архитектурного орнамента. А. Ахроров, У. Мукаддасов, М. Олимов, С. Нуритдинов и другие продолжают создавать выставочные деревянные резные и красочные панно в технике «кундаль», как чисто орнаментального характера, так и с привлечением сюжетных элементов. Народный мастер Нуритдинов на основе глубокой переработки таджикского архитектурного узора исполнил ряд фигуративных (илл. 277) и чисто орнаментальных панно из дерева. От станковых произведений 60-х годов с отдельными портретами и фигурами, где узор и изобразительный элемент нередко воспринимались изолированно друг от друга, он в начале 70-х годов постепенно переходит ко все более сложным тематическим композициям (триптих «Искусство» и др.). Его манеру отличает сочность многоплановой резьбы, смелость линий, стремление к органичному соединению узора и изображения. Подобные же искания наблюдаются и в области полихромных панно «кундаль» (илл. 278).

Многие мастера-профессионалы пробуют свои силы в новых для Таджикистана материалах: чеканке (О. Ахунов, И. Милашевич), интарсии (Р. Токман), витраже (Я. Бегимов), чему немало способствуют творческие связи с художниками братских республик.

Большое значение для развития декоративного творчества сыграло открытие в 1960 году в Республиканском художественном училище отделения декоративно-прикладного искусства, где преподавали народный художник М. Олимов, С. Нуритдинов, А. Амиджанов. Последний возглавил интенсивные поиски новых решений в использовании национального наследия, работая над художественными тканями, панно в технике батик, эскизами для ковров, сузани. Возросла роль художников на предприятиях, они все активнее обращаются к национальным формам текстиля, по-новому их интерпретируя.

Одной из самых удачных реконструкций производства изделий традиционного народного ремесла явилась организация промыслов по выпуску художественного текстиля — ткачества и вышивки. Сочетание ручного и машинного труда дает хорошие результаты. Яркий пример тому — изделия Ленинабадского шелкокомбината, в котором было налажено производство традиционной таджикской ткани «абр», а также изделия ленинабадских и душанбинских предприятий. Оригинальные абровые ткани созданы мастерами, работающими на современных предприятиях — Н. Ахмедовым, Т. Эргашевым, Д. Ашуровым, А. Юлдашевым («Хосият», «Бахор», «Кремль» и др.). Открытая в начале 60-х годов фабрика «Дилором» стала выпускать сузани, тибетейки, женские вышитые платья в национальных традициях. В то же время создан ковровый Кайраккумский комбинат, где на основе национального таджикского орнамента, а также изучения наследия республик Средней Азии и Закавказья ведутся поиски решения таджикского ковра.

Лучшими работами на выставках рассматриваемого периода были произведения, выполненные в чисто народных традициях. Вышитые сузани, платья, тибетей-





276. Сайфиддин и Сафарбой Сахибовы. Ляган. 1975

ки, памирские джурабы, деревянные полихромные резные панно, керамические изделия представляли собой яркую картину. Были также изделия (одежда, предметы быта), в которых новая форма сочеталась с традиционными локальными чертами. После постановления ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» активизировались традиционные направления декоративного искусства, получившего новый стимул для реализации национальных форм творчества.

70-е годы для таджикского декоративно-прикладного искусства — период большой активизации профессионального творчества. На выставках декоративное искусство выступает как равноправное с живописью, скульптурой, графикой. Появляются новые имена в области художественного текстиля, витража, чеканки, декоративной керамики. Многие художники одновременно работают в разных техниках, появляются мастера дизайна, интерьера.

Одним из интересных художников-текстильщиков является Д. Абдусаматов, создавший ряд декоративных тканей в технике батик и гобелены — искусство новое в республике. В технике батик, впервые приме-

ненной А. Аминджановым еще в 60-х годах, успешно работает Н. Фролова.

Среди керамистов следует отметить Н. Дорошеву, М. Мирзоева, С. Хушматову, Н. Хакимова, которые хорошо сочетают в своем творчестве современные профессиональные навыки с творческим переосмыслением народной традиции. Каждый из этих мастеров обладает своеобразной индивидуальностью. Интересны работы Хушматовой, создавшей в 70-х годах несколько керамических наборов как по мотивам национальной керамики, так и в русле более широких стилистических направлений («Таджикские сувениры», «Лола»). В этих изделиях умело использованы форма, цвет, фактура материала, они отличаются монументальностью, красочностью цветовой палитры, остротой силуэта, что позволяет им стать прекрасными компонентами интерьеров.

Особое место в современном декоративном искусстве занимает керамика В. Одинаева, который в своих небольших панно («Музыканты», «Трио»), перерабатывая национальные традиции Востока, создает целую галерею образов современников. В его работах ставят-





277. С. Нуритдинов. Резное деревянное панно «Свадьба». 1974

ся сложные пространственные задачи. Лирическое начало преобладает всюду, помогая показать внутренний мир современника. Одновременно пристальное внимание уделяется декоративному элементу, богатству пластики, сложности фактуры. Автору присуще тонкое чувство юмора в показе национального характера, бережное, любовное отношение к своим героям. Иногда он как бы подчеркивает хрупкость, незащищенность человеческой жизни. Шеи девушек походят на стебли растений, их волосы — на массу цветов, что порою акцентируется легким подцвечиванием шамота («Семья», 1976; «Зебо», 1977).

Многогранно и самобытно народное искусство Горного Бадахшана и его окрестностей. К его оригиналь-

ным локальным особенностям прежде всего относится геометризованная манера исполнения орнаментальных мотивов и их большая архаичность. Среди ремесел Горно-Бадахшанской автономной области большое место занимает изготовление домашней утвари из дерева, глины и камня, часто с резным орнаментом. Наибольшее распространение имеет деревянная чаша из тутового или арчевого дерева (табак), которая является обязательной принадлежностью каждого дома. Из целого куска дерева выдалбливаются корыта, пиалы, ковши, сита, сундуки, подносы, футляры для хранения пиалок. Все эти изделия украшаются деталями орнамента, всегда искусно подчеркивающими их форму.

Резьба по дереву хорошо представлена в интерьере жилого дома, в украшении колонн, балок перекрытий потолка. По стилю эта резьба носит геометрический характер, состоит из простых форм, но благодаря их оригинальным сочетаниям выглядит очень нарядно и имеет многочисленные вариации. Из дерева изготовляют также музыкальные инструменты изящной формы с художественной резьбой, тонкой и ажурной.

Многие предметы домашней утвари делали из глины: оригинальной формы сосуды для мытья рук, блюда крупных размеров с низкими краями для еды, чаши, пиалы, кувшины. Обычно эти изделия не поливные и без внешнего художественного оформления, но все они пластичны и выразительны по силуэту.

Одним из самых распространенных видов декоративно-прикладного искусства в Бадахшане являются текстильные промыслы: вышивка, вязание, изготовление кошм и т. д. Эти виды народного творчества можно встретить в любом доме. Особенное развитие получил узор в вязаных шерстяных чулках — джурабах. Орнамент на джурабах ярко выраженный многополосный, ковровый, где две, а иногда и несколько полос как бы переходят одна в другую и благодаря искусно подобранным цветовым сочетаниям образуют единый полихромный узор или состоящий из двух самостоятельных частей. Применяются геометрические, растительные и зооморфные орнаментальные мотивы, интересные по построению, семантике и богатству ассоциаций.

Обилием орнаментальных форм отличается также вышивка Горного Бадахшана и его окрестностей. Она главным образом сосредоточена на одежде, украшая мужские и женские рубашки, налобные повязки для женщин — сарбандак, мужские и женские пояса — камарбанд или такбанд, а также старинные лицевые покрывала для невесты — рубанды.

Необходимость расширения строительных работ, основанных на типовом проектировании, предопределила характер архитектуры республики, который в основном сформировался к началу 60-х годов. Зодчие Таджикистана полностью отказались от так называемого национального колорита, когда художественно-образная сторона сооружений строилась на внешних традиционных элементах. Простота, лаконизм линий объема стали основой выразительности архитектуры. Это позволило, внедряя индустриальные методы, развернуть массовое строительство жилья и культурно-бытовых учреждений. На карте республики появились новые города и поселки. К их числу относится город энергетиков Нурек (архитекторы И. Резникова и





278. Р. Абдурахманов. Декоративное панно «Гунча». 1976





279. Проспект Ленина. 1971—1974. Душанбе

В. Фронтовский), города Регар и Яван (архитекторы П. Орлов, Н. Смыслов, З. Тихонова, Л. Метайкина), построенные в связи с созданием Южно-Таджикского территориально-производственного комплекса, в которых применен принцип свободной планировки, сменивший линейно-штучный метод застройки. Расширяются и реконструируются старые города: Душанбе, Ленинабад, Куляб, Курган-Тюбе, Ура-Тюбе и другие.

К началу 60-х годов относится и формирование центра столицы республики — Душанбе. Основной магистралью здесь является проспект Ленина (илл. 279), пересекающий ряд площадей, из которых главная — площадь имени В. И. Ленина с расположенными на ней зданиями: Домом правительства, почтамтом, кинотеатром и памятником В. И. Ленину (скульпторы Т. Полякова, А. Рабин). К концу 50-х — началу 60-х

годов относится строительство первых 4-этажных домов на проспекте Ленина в Душанбе (архитектор В. Афанасьев), лишенных излишеств и украшательских элементов, одна лишь форма объемов которых должна была создавать архитектурный образ. Главная черта жилищного строительства этих лет — комплексная застройка городов жилыми районами и микрорайонами с крупными общественными, культурными и торговыми центрами (в Душанбе и Ленинабаде).

К числу интересных общественных зданий надо отнести загородную гостиницу вблизи Душанбе (архитекторы В. Афанасьев, Г. Губиш), в одном из самых озелененных мест. Ее архитектура прекрасно увязана с окружающей природой: купы деревьев и большие остекленные поверхности создают эффект вращающейся среды в объеме здания. Оно разбито на шесть отсеков, выполненных в виде монолитного железобетонного каркаса. Главный фасад расчленен солнцезащитными перегородками и решетками, что изолирует помещения от прямого солнечного света и придает зданию своеобразие. С именем В. Афанасьева связано строительство в середине 60-х годов зданий аэровокзалов в городах Душанбе и Ленинабаде (соавторы З. Ярмолинский и Г. Соломинов). К тому же времени относится возведение гостиницы «Душанбе» на площади имени С. Айни (архитекторы Г. Айзикович и В. Шелухин, илл. 280). Это здание является составной частью архитектурного ансамбля площади Айни. Местоположение площади на основных магистралях, ведущих к центру города, а также сложившаяся ее застройка поставили перед архитекторами сложные задачи: здание должно быть выразительным, но не довлеть над соседствующими постройками, его объемы должны соответствовать масштабам площади и одновременно выражать образ



280. Г. Айзикович, В. Шелухин. Гостиница «Душанбе». 1964. Душанбе





281. С. Курбанов. Роспись в интерьере Дома политпросвещения в Душанбе. 1974

жилого здания. Архитекторы в основном справились с этими задачами. В 60-е годы был разработан ряд удачных типовых проектов: домов культуры, ресторанов, школ, жилых домов. Однако массовая застройка по типовым проектам привела к некоторому однообразию архитектурных форм. Для преодоления этого в конце десятилетия стали привлекать народных мастеров и художников-монументалистов к оформлению типовых общественных зданий.

Начало 70-х годов отмечено появлением первых многоэтажных жилых и общественных зданий. В Душанбе на главной городской магистрали, а затем и в других частях города возводятся 8-этажные 32-квартирные дома (архитектор В. Афанасьев), которые намного обогатили силуэт городской застройки, удачно сочетаясь с горными вершинами, окаймляющими столицу. Облик города разнообразится и строительством 9-этажных жилых домов со светозащитными устройствами в виде козырьков (архитекторы А. Николаев, Л. Бизяев). Но главное внимание местных архитекторов в 70-е годы направлено на поиск наиболее оптимально организованных жилых структур. Примером могут служить 101-й и 103-й микрорайоны в 10-м жилом районе столицы республики (архитекторы Р. Каримов, А. Атакулов, Ю. Нальгиев), в которых авторы по-новому подошли к проблеме размещения жилых и

общественных зданий при создании композиции жилого организма. Смена соотношений объемов, воспринимаемая с различных точек, вносит динамику в характер застройки. Интересно по архитектуре 9-этажное здание вычислительного центра (архитектор В. Лях), где светозащитные ребра подчеркивают стройность формы.

К середине 70-х годов относится строительство Дома политпросвещения в Душанбе (авторы проекта Э. Ерзовский, Ю. Пархов). Архитекторы, работая в творческом содружестве с художниками-монументалистами К. Жумагазыным и С. Курбановым, нашли оригинальное и выразительное решение крупного общественного центра, в котором использованы современные и традиционные материалы и архитектурно-планировочные системы. Позднее завершилось строительство здания Союза писателей (архитектор Э. Салихов) и Дворца культуры профсоюзов (архитектор В. Шелухин) в Душанбе, свидетельствующих о возросшем качестве строительства в республике.

В 60-е — 70-е годы активизируется творчество таджикских монументалистов, развиваясь вместе с архитектурой. Сначала монументалисты еще не научились совмещать чисто декоративные задачи с функцио-



нальными, а первые работы художников-профессионалов не всегда удачно сочетались с традиционным искусством мастеров. Новые тенденции выразил А. Аминджанов, с именем которого связано появление монументальных работ в технике мозаики из натурального камня. Этот мастер, работая над национальным наследием, постоянно стремился к современной стилистике. Таковы его работы «Покоритель Вахша» в Нуреке (совместно с А. Макухой, Н. Максимовой, Я. Сказочкиным), «Мелодии Шашмакома» (совместно с М. Скреплевой и Я. Сказочкиным), «Земля, вода, люди» на здании клуба строителей и многие другие. Панно «Мелодии Шашмакома» для здания концертного зала филармонии в Душанбе (1973) — логическое развитие творческого пути художника. В многофигурной композиции, полной плавного движения, художнику удалось показать стихию народного искусства в синтетической слитности музыки и танца.

В эти годы монументалисты основное внимание уделяли освоению архитектурной плоскости стены, не обращаясь еще к сложным и многообразным решениям пространственно-живописной среды, что характерно для следующего этапа.

В конце 60-х годов усиливается процесс все большего сближения форм народного искусства с профессиональными. Этот встречный процесс был подготовлен всем ходом развития искусства. Многие молодые мастера-профессионалы начинают работать рука об руку с усто, заимствуя у них многовековую культуру орнамента; с другой стороны, в творчестве народных мастеров все сильнее чувствуется стремление к новым мотивам и формам, сближению сюжетности и узора. Оформляются интерьеры больших общественных зданий (чайханы «Фарогат» в Душанбе и «Панджшанбе» в Ленинабаде и др.). Характерным примером является здание чайханы «Фарогат» (1972, архитектор Г. Соломинов). Расположенное в центре парка, связанное с ландшафтом рядом звеньев, что позволяет по-разному совмещать между собой внутренние объемы, здание имеет разнообразный и обильный декор: роспись плафонов в духе народного орнамента (И. Абдурахманов, Я. Бегимов, У. Мукаддасов), резьба по ганчу и дереву (С. Нуриддинов, В. Розанов). Выделяется бар второго этажа, исполненный С. Нуриддиновым по мотивам известной резьбы мавзолея Чорку (XII в.). Резные колонны и консоли отличаются сложностью форм, сочностью пластики, изяществом растительного и зооморфного орнамента, а применение древних традиций в сочетании с современным оформлением залов и яркой росписью плафонов дает неожиданный и острый эффект контраста.

В начале 70-х годов в художественную жизнь вливается большая группа молодых монументалистов и прикладников, имеющих профессиональную подготовку: С. Шарипов, В. Одинаев, М. Бекназаров, С. Курбанов, Д. Абдусаматов и другие. Многие из них работают в различных материалах и жанрах, что создает возможность для органических и цельных решений художественной среды. Они интенсивно и углубленно ищут новые пути к национальному своеобразие, обращаясь к различным областям наследия, а также изучая современные достижения мирового искусства. Удачно выступают как монументалисты З. Давутов,

Д. Абдусаматов, М. Бекназаров. Последний, работая в различных техниках (мозаике, фреске, сграффито), передает внутренний ритм сюжетов путем переработки орнаментальной подосновы (мозаичные панно на зданиях детсада в Душанбе, совместно с Д. Расуловым, фрески клуба автобазы в Курган-Тюбе).

Сложные идейно-художественные задачи были поставлены авторами фресок (С. Курбанов) и рельефов (К. Жумагазин) в Доме политпросвещения (Душанбе, 1974, *илл. 281*). В фреске «50 лет Таджикистана» плоскость огромного панно разбита на отдельные звенья, в которых изображены этапы становления и развития Советской власти в республике. В этой работе удачно раскрыта большая историческая тема. Плодотворно трудятся С. Шарипов, В. Одинаев, выступая в соавторстве с С. Нуриддиновым. Они развивают современные формы декоративности и изобразительности в единстве с народным орнаментом, ставя все более сложные пространственные задачи, неустанно стремясь к цельности решения интерьера при все нарастающем разнообразии средств выразительности.

Большая удача — оформление интерьера гостиницы «Таджикистан» (архитектор А. Онищенко, художники В. Одинаев, С. Шарипов, З. Давутов, Д. Абдусаматов, мастер С. Нуриддинов). Триптих-гобелен Д. Абдусаматова, посвященный народной музыке и танцу, построен на основе ритмичных движений национального танца. Мягкий коричнево-синий колорит органично сливается с кружевом деревянных панно С. Нуриддинова, продолжающих тему. В этом интерьере применены самые разнообразные виды искусства — гобелен, батик, резьба по дереву, декоративная керамика, мозаика, причем каждое звено в оформлении пространства взаимно дополняет друг друга, раскрывая различные темы. Особенно удачны керамические вазы, панно «Гостеприимство» в холле гостиницы и прекрасные резные панно в банкетных залах. Еще одна работа талантливого коллектива монументалистов — оформление душанбинского цирка (1977, С. Шарипов, В. Одинаев, Д. Абдусаматов, С. Курбанов, С. Нуриддинов). Здесь удачно сочетаются керамика, чеканка, гобелены, резьба по дереву, озеленение. Нуриддинов исполнил несколько деревянных наборных решеток и панно, в геометрический и растительный орнамент которого включены фигуры животных и фантастических существ. С ними чередуются керамические панно Одинаева и Шарипова, посвященные различным жанрам циркового искусства, с высоким рельефом, сложно разработанной пластикой в красивой, сочной коричнево-золотистой гамме с примесью зеленого. Особенно выделяется панно «Песня с тарелками». Пространство его заполняют фигуры двух юношей и двух девушек, поющих и играющих на рубобе. Выразительная композиция, искусная лепка, глубокие светотени — все это образно воплощает вдохновение исполнителей.

Таким образом, в монументальном искусстве назревает ряд сложных процессов. Бережное развитие уже выработанных направлений совмещается со смелыми поисками нового, затрагивающего все более глубокие пласты национального наследия, и сопровождается усилением интернационального звучания, ломкой узконациональных рамок, появлением новых, синтетических видов и форм.



# ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Подъем туркменского изобразительного искусства в 60-х — 70-х годах был подготовлен рядом мероприятий Коммунистической партии Туркмении и республиканского правительства. Особое внимание было уделено Государственному художественному училищу. В результате в Союз художников Туркменистана, который до начала 60-х годов насчитывал в своих рядах единицы мастеров, влился большой отряд талантливой молодежи. Наиболее способным училище открыло дорогу в высшие художественные заведения страны.

В рассматриваемый период интенсивно развиваются не только живопись, но и скульптура, театральное-декорационное и декоративно-прикладное искусство, станковые виды графики. Правда, это развитие сопровождалось рядом трудностей. Художники увлекались стилизацией, схематизмом, подменяли станковую картину кинематографической раскадровкой, проявляли интерес к различным течениям модернизма. Возникла необходимость партийной борьбы против подобных явлений.

В течение 60-х и 70-х годов прошли II (1962), III (1965), IV (1968), V (1972) и VI (1976) съезды Союза художников Туркменистана, которые явились крупными событиями в культурной жизни республики. На каждом этапе съезды подводили итоги, указывали на ошибки, намечали планы на будущее.

Если ранее художественная жизнь Туркменистана была сосредоточена в Ашхабаде и по сути дела ашхабадские художники представляли на всесоюзной арене искусство республики, то в течение 70-х годов во всех областных центрах (Красноводске, Мары, Небит-Даге, Чарджоу, Ташаузе) сложились объединения профессиональных мастеров.

В результате активной творческой деятельности туркменских художников за два десятилетия было организовано 75 республиканских выставок, которые стимулировали творческий рост всех художественных сил. Лучшие произведения успешно экспонировались на всесоюзных и международных выставках, демонстрируя достижения туркменского изобразительного искусства, как одной из самобытных художественных школ искусства народов СССР.

В начале 60-х годов туркменская живопись переживает ощутимый подъем, особенно возросший во второй половине десятилетия. Одной из ее характерных черт стало усиление образных обобщений, что побудило стремление к монументальности, использованию новых средств пластической выразительности. Отчасти это восходило к традициям туркменского народного искусства с содержательностью его колорита, отчасти — к известным художественным направлениям всей советской живописи тех лет.

70-е годы стали дальнейшим этапом развития туркменской школы живописи. Она обретает своеобразное лицо, соединив национальные традиции с современным мироощущением, переосмысливает живописный лаконизм 60-х годов. Происходит заметная трансформация сложившихся традиций с явным усилением лирического начала и углублением аналитичности.

В начале рассматриваемого периода продолжал успешно работать старейший национальный живописец Туркмении Б. Нурали. В 1961 году он создал одну из самых оригинальных в туркменской Лениниане картину «Молла Ораз у В. И. Ленина». Владимир Ильич изображен за столом в своем рабочем кабинете, внимательно слушающим посланника далекой Туркмении. Не раз обращался Нурали и к образам туркменских поэтов-классиков Махтумкули и Молланепеса. Тонко понимая глубину их поэзии, он не только возрождал на полотнах внешний облик поэтов, но вносил в картину дух самой поэзии. Эпическим рассказом о патриотической поэзии Махтумкули воспринимается образ поэта на фоне горного ландшафта («Махтумкули», 1961). Не менее впечатляюще полотно «Грезы» (1961). Богатое воображение художника воссоздает образ Молланепеса, мастера любовной лирики, рассказывающего один из своих дастанов. Теплая охристо-коричневатая цветовая гамма заставляет вспомнить неяркие краски туркменской природы. В одном из лучших произведений Нурали — портрете сына (1960, *илл.* 282), пронизанном высоким гуманизмом, отражены размышления отца о вступающем в жизнь мальчике, надежды на его светлое будущее. Богатство ритмов, тонких нюансов человеческих чувств заложе-





282. Б. Нурали. Портрет сына. 1960

ны в нежной чистоте цвета, в обрисовке пространства, в гибкости и ясности линий полотна «Каракулеводы» (1963). Многофигурные композиции, созданные Нурали в последние годы жизни, все более обнаруживают его мастерство монументалиста, произведения уподоблены фреске, их легко представить написанными на стене. В картине «Бахши среди чабанов» (1964) Нурали использует изобразительные средства, в которых много поэтических тонкостей. На далекие пастбища в весенние Каракумы приехали девушки-бахши. С щедрым гостеприимством встречают их хозяева — чабаны. Живые характеристики лиц, позы людей схвачены метко и правдиво. Живописец умело пользуется белизной холста, внося в произведение ощущение света, тепла и добра.

Глубоким образным постижением действительности отмечены произведения И. Клычева. При декоративности, умелой ритмической организованности композиции несложные жизненные сцены приобретают у него значительность. Очень выразительны лица стри-галя, изображенного в момент передышки («Стригали», 1964), матери с живым и добрым взглядом и ребенка, очень похожего на нее («Я и моя мама», 1965), женщин, прекрасных в своем спокойствии и грации («Белуджи», 1965). В этих полотнах Клычев продолжает поиски гармонических цветовых сочета-

ний, часто прибегая к локальному цвету; впоследствии он утончает свою живописную манеру. Названные картины вместе с двумя другими («Пустыня» и «Легенда») составили живописную сюиту «Моя Туркмения», удостоенную Государственной премии СССР. Всесоюзный успех принес Клычеву и его триптих «День радости» (1967). Здесь художник изобразил народное гулянье в праздник урожая, каждый год проводимое в Туркмении. Яркий колорит, экспрессивные движения людей создают общее радостное настроение. Тема труда воплощена в картине «Майский газ. Новое месторождение» (илл. 283).

Одной из сильных сторон творчества Клычева являются портреты, в которых он серьезно подходит к задаче раскрытия значительности характеров своих героев. Лучшие из них — портреты Героев Социалистического Труда Я. Оразсахатова, О. Эрсарыева, художника А. Рефрежье, народного писателя Х. Дерьяева. В портрете Я. Оразсахатова (1961) мы видим психологически выразительный образ колхозника, соединивший в себе волевою собранность, деловую сметливость с душевной щедростью, общительностью и простотой. Внутреннюю динамику фигуры портретируемого усиливает окружающая его трудовая обстановка. С большим артистизмом написан Клычевым портрет дочери («Ляля», 1975). Девочка с горстью вишен сидит у стола, фоном ей служит вишневое дерево, зелень которого звучит аккомпанементом к ее образу, поразительно чистому и нежному. Написав в 1970 году в символическом плане В. И. Ленина на фоне революционных событий в Туркмении, Клычев вложил свою лепту в создание советской Ленинианы.

Значительное место в творчестве мастера занимают пейзажи и натюрморты. Вдохновение и жизнелюбие видны в натюрмортах «Виноград», «Персики». Каждый пейзаж автор заставляет звучать особой внутренней мелодией.

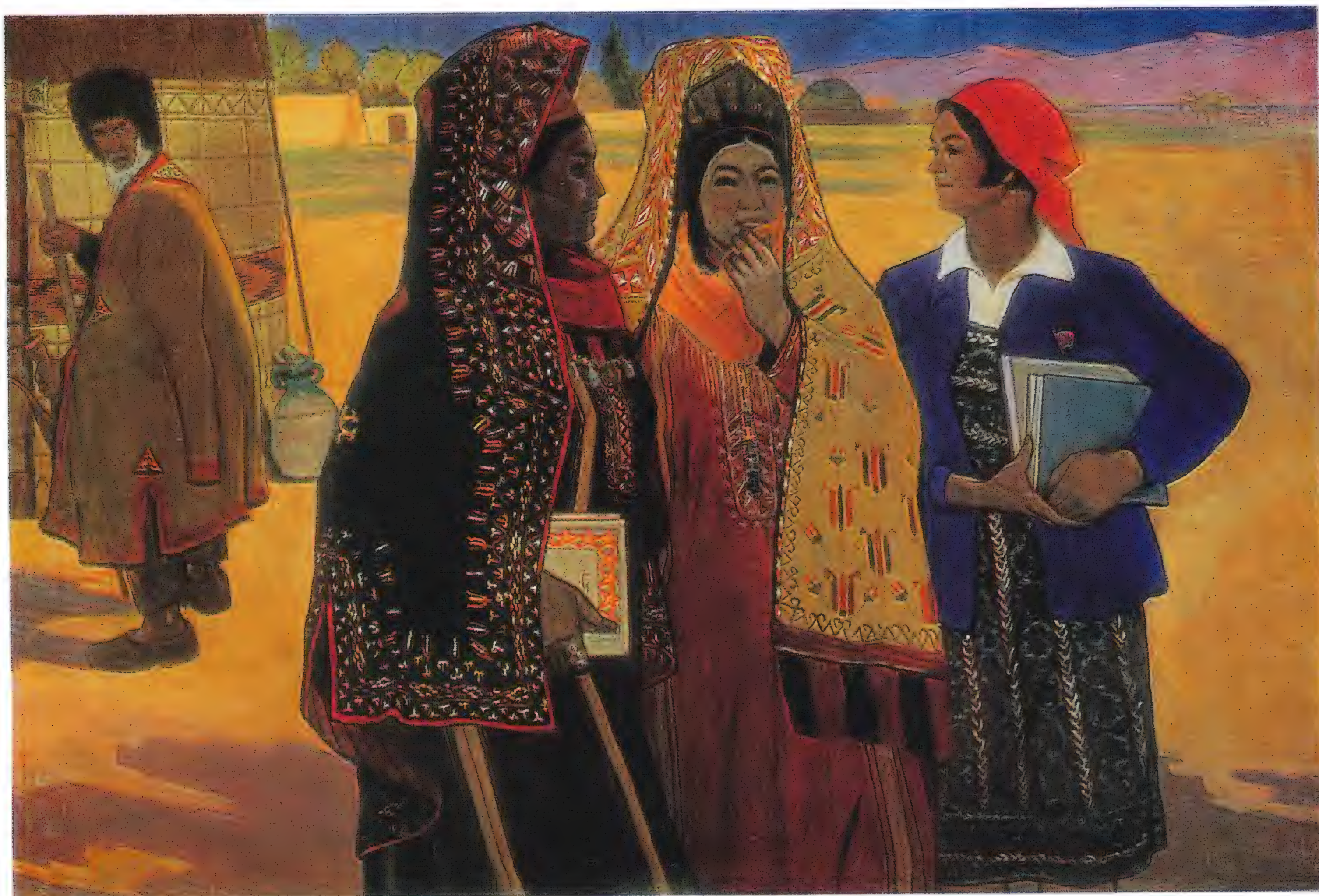
Большой проникновенностью отмечен творческий подход к раскрытию характера и национального своеобразия героев у А. Кулиева. В портретах рабочих Туркмении его кисти жизненная конкретность личности почти всегда сочетается с художественным обобщением. В известном портрете Героя Социалистического Труда нефтяника-буровика Б. Аллабердыева (1964) проступают волевой характер и внутренняя целеустремленность. Интересны также портреты сборщицы хлопка А. Байрамовой, оператора нефтепромысла, мастера спорта Х. Полтаева. Оставаясь верным теме труда нефтяников, Кулиев написал индустриальные пейзажи и сюжетно-тематические полотна «Вечер на промысле», «Нефтяники». В картине «Среди своих героев» (1974) художник изобразил себя сидящим с кистью за этюдником в окружении своих героев — нефтяников. Лирико-поэтические черты дарования Кулиева проявились в композициях «Материнская радость» (1967), рассказывающей о счастье материнства, «Гелинлер» (1970), воспевающей труд туркменских ковровщиц.

Среди работ Я. Аннанурова выделяются «Тридцатые годы» (1962, илл. 284) — картина, повествующая о новой жизни туркменской женщины в первые годы Советской власти, и «Перед стартом». Свообразием композиционного и цветового решения отмечен портрет писателя А. Каушутова (1971).









284. Я. Аннануров. Тридцатые годы. 1962

Теме прихода воды Каракумского канала в пустыню посвятил большое полотно «Вековая мечта сбылась» (1962, *илл.* 289) А. Хаджиев. В следующем году художник получил первую премию на конкурсе по созданию портрета поэта-классика Туркмении Молланепеса.

Туркменская женщина — главная героиня произведений Е. Адамовой. Одной из значительных ее работ явилась картина «Туркменские матери — Родине» (1967), в которой рассказывается о патриотизме в годы Великой Отечественной войны туркменских женщин, сдающих в фонд обороны свои ценности — замечательные ковры и серебро. В этой картине наиболее полно раскрылось мастерство художницы как живописца и психолога. В портретах Адамовой удается передать внутренний мир, духовное богатство своих героинь (портреты Мамаджан-эдже, О. Оразовой).

В годы, когда одной из общих тенденций туркменской живописи была разработка принципов декоративности и монументальности, художник М. Мамедов обратился к композиционным приемам искусства Древнего Востока. Исходя из древнеегипетского рельефа «Плакальщицы», он создает картину «Моление о воде» (1967). Страстно молятся женщины: нет

воды — нет жизни. Их фигуры, при внешней статике, внутренне экспрессивны. Живописная гамма картины построена на соотношениях красного и охристых тонов, что удачно передает ощущение жажды и зноя. Для большинства картин Мамедова характерны динамичные ритмы четко очерченных силуэтов, алые и темно-красные тона, придающие композициям эмоциональное напряжение («Красные в Каракумах», *илл.* 288).

Произведениям Д. Байрамова присущи культура рисунка, сдержанность колорита, своеобразная кадровость композиционного построения, романтика личного прочтения темы. В одной из ранних своих картин — «Первые» (1967) Байрамов сумел показать скупыми, но выразительными средствами дух эпохи революционных преобразований в Туркмении — в образах первых колхозников, шагающих на работу в поле. В 70-х годах стремление художника запечатлеть героические образы женщин военной поры обусловило принципиально новое для него решение (внимательную проработку лиц, усиление психологического начала) в большом полотне на историческую тему «В помощь фронту». Сильной стороной творчества Байрамова в конце 60-х — 70-х годах является его портрет



ное искусство. Художника занимают не только индивидуальные характеры, но и национальная неповторимость героев. Спокойная сосредоточенность, состояние размышления моделей Байрамова раскрывают черты его поэтического отношения к ним (портреты художника И. Клычева, бахши С. Джембарова, писателя Н. Помма, «Джемал и куклы», «Автопортрет», «Колхозные дети», 1969, *илл.* 285). Широкое письмо, эмоциональность отличают эпический пейзаж Байрамова «Мирная земля» (1969).

Гражданственным пафосом и образной выразительностью проникнуты исполненные в 60-х годах полотна Ч. Амангельдыева «Похороны бойца», «Партизаны», «Переход Куйбышевской армии через пески» (1967). Драматическая напряженность цвета и композиционная экспрессия играют главную роль в его картинах, посвященных туркменским бахши — народным певцам («Шукур-бахши», 1970; портрет О. Ильясова, 1973). В триптихе «К свету» (1970, *илл.* 286) Амангельдыев справился со сложной задачей, связав воедино три его части. Решая тему раскрепощения туркменки революцией, художник изобразил путь туркменской женщины от рабства и невежества к свободе, свету, знаниям.

Усложнение образного строя, усиление роли цвета в структуре художественного образа ярко и самобытно проявились в полотнах на историко-революционную тему К. Бекмурадова, который стремится передать своеобразным языком своей живописной манеры размышления о жизни — прошлой и настоящей. В картинах «Весть» (1967), «Пробуждение безмолвных» (1968), «Речь» (1976—1977, *илл.* 287) красный цвет звучит символически в общей скупой охристой гамме. Обращаясь к теме войны, художник поднимается к большому социальному обобщению в картине «И в 41-м проводили брата» (1975). Семь девочек провожают на фронт своего единственного брата, окружив его тревожным молчаливым кольцом. Напряженная эмоциональная атмосфера раскрывает драматическое содержание картины. В работах «Подсолнухи», «Молодежь нашего села» Бекмурадов остается верен лирико-поэтической основе своего дарования.

С. Бабилов, незаурядный колорист, заявил о себе в начале 60-х годов картиной «Зимние виноградники». В следующих работах он ищет выразительные художественные средства для воплощения значительной идеи и монументализации образов («Завтра снова будет солнце», «Мы — хлопкоробы», «У рыбаков Каспия», 1972, *илл.* 290). В работах 70-х годов художник пытается выразить идею через настроение, создаваемое цветовыми и линейными ритмами («Ночной лов кильки», «Хауз-хан»). Подлинным артистизмом решения сложных живописных задач отмечены его пейзажи «Весной на Хауз-хане», «Осень в Чулях». Психологизм, тонкое проникновение в мир внутренних переживаний человека творческого труда отличают портрет кинорежиссера Х. Нарлиева, представителя новой интеллигенции Туркмении (1977).

Работам А. Амангельдыева 60-х годов свойственны декоративность, стремление автора к широкому письму локальным цветом, острому рисунку. Картины его привлекают умением художника донести до зрителя настроение действия, не вдаваясь в портретно-психологические задачи. В «Ковровщицах» (1961) Амангель-



285. Д. Байрамов. Колхозные дети. 1969

дыев любит ритмичкой ловких движений девушек, занятых ткачеством, «Вечер на хармане» (1964) полон поэтической задумчивости отдыха хлопкоробов после работы. Как групповой портрет исполнена картина «Отряд добровольцев» (*илл.* 292). Лучшие из портретных работ Амангельдыева — портреты врача С. Дурсуновой (1961), артиста Б. Аманова (1969), мастера-ювелира Г. Бабаниязова отличаются острым композиционным решением и энергичной манерой письма.

Ш. Акмухаммедов — художник театра и кино — с успехом выступает и как живописец. Колорит его



286. Ч. Амангельдыев. К свету. Центральная часть триптиха. 1970





287. К. Бекмурадов. Речь. 1976—1977

произведений просветленный, с нежными голубоватыми оттенками, пишет он часто темперой, что придает его картинам матовость и некоторую прозрачность и создает ощущение легкой подвижности образов. Такова его «Семья» (1976), в которой выразительно передана гармония человеческого бытия, умиротворенного покоя. Бережное и внимательное отношение художника к человеческой личности присущи портрету актера Х. Овезгеленова (1972), лиричны пейзажи Акмухаммедова «Нохур», «Полдень» (1971).

Среди работ туркменских художников особое место заняли картины А. Кичикулиева, колорит которых отличается сложными цветовыми нюансами, играющими главную роль в раскрытии духовного содержания образов («Джейхун», «Проводы на фронт», «Материнство»). В решении композиции на историко-революционную тему «Первые активистки» (1974) проявилась характерная для живописи 70-х годов тенденция перехода от переживания к размышлению. Подвижные мазки, светоносность горячего колорита обладают большой силой воздействия.

Темы сельской жизни привлекают Я. Байрамова («Утро в колхозе»), К. Оразнепесова («За лучшую жизнь», «Сельские велосипедисты»), М. Аннакулиева («Сельский час»), Қ. Миргалимова («Хлопкоробки», «Новый пейзаж»). Эмоционально-выразительны работы В. Павлоцкого («Праздник», «На мирной земле», *илл. 291*). В 70-х годах Я. Байрамовым был создан канонический портрет поэта-воина, классика туркменской поэзии Сеиди.

Молодые живописцы Т. Тугуров, Ш. Орадов в своих работах стремятся сочетать общественное представление об изображаемом явлении с личным отношением к нему. Таковы, например, диптих Тугурова «Нерожденные в годы войны» (1977) и картина Орадова «Семья. День рождения» (1977). Особенно интересными представляются колористические поиски этих художников.

Больших успехов достигли туркменские пейзажисты, превратив пейзаж в один из ведущих жанров нацио-

нальной живописи. В первую очередь здесь надо назвать Г. Бабикова. Эпический характер туркменской природы, который художник воплощал в ранних своих работах, наиболее ярко и полно выразился в последующих — «Новый аул» (1974), «Осень в горах» (1977). Мастер индустриального пейзажа, Бабиков достигает успеха в работе «Безмеинский цементный завод» (1968).

Н. Ходжамухаммедов — автор лирических пейзажей, в которых он ищет характерные черты природы Туркмении («Летний день у Копет-Дага», «Прорванная пустыня»). В пейзаже «Новый поселок» (1971) палитра художника теплеет красноватым цветом, мазок становится живей.

В 1967 году И. Ильин создал триптих «Каракумский канал», на боковых частях которого изображено грандиозное строительство канала, а в центре — широко раскинувшееся озеро, звучащее апофеозом новой жизни пустыни, преображенной руками советских людей. Удачей можно назвать пейзаж Н. Доводова «Уголок Родины моей» (1961), решенный в лирико-поэтическом плане.

В пейзажах молодого художника С. Мередова проявляется самобытная поэтичность. Художник чуток к неброской красоте сельской природы Туркмении. Ощущение тишины и умиротворенного покоя в картине «Окраина аула» (1977) передается смягченной охристо-зеленой гаммой цветов. Как мираж, возникают контуры Копет-Дага, фигурки людей словно растворяются в воздушной дымке. Красоту и величие весенних туркменских гор воспевают А. Алмамедов («Пограничная весна», 1977). Образ Каспия занимает большое место в творчестве В. Павлоцкого («Аваза», 1970; «Морские рубежи», 1971). Простотой и жизненной правдой отличаются лирические марины П. Попова («Прибой», «Лазурные кружева» 1972).

Широкая подготовка национальных художников театра в республике и дальнейшее их обучение в центральных художественных вузах страны (Москва, Ленинград, Ташкент) обеспечили развитие театрально-декорационного искусства Туркменистана. Для талантливой творческой молодежи открылось большое поле деятельности. Отряд молодых художников значительно обогатил туркменскую театрально-декорационную живопись освоением национального репертуара и поднял ее на более высокую ступень развития.

Наряду с успешным освоением национального репертуара туркменские художники театра широко обращаются к мировой, русской и советской классике. Спектакли, оформленные старейшими художниками театра Е. Кордышем и Х. Аллабердыевым, пользуются большим успехом у публики. Кордыш на сцене Государственного академического театра драмы имени Молланепеса и Русского драматического театра имени А. С. Пушкина успешно осуществил постановку «Короля Лира» В. Шекспира и «Поднятой целины» М. Шолохова; Аллабердыев — «Кремлевских курантов» Н. Погодина и «Ромео и Джульетты» В. Шекспира (1974).

Талантливые художники театра А. Кулиев (главный художник Туркменского театра оперы и балета имени





288. М. Мамедов. Красные в Каракумах. 1972

Махтумкули) и Е. Белов (главный художник Русского драматического театра имени А. С. Пушкина в Ашхабаде) завоевали любовь зрителя оригинальным оформлением спектаклей. Художник-постановщик Белов работал над лучшими пьесами советских драматургов. К числу наиболее удачных его произведений следует отнести оформление спектаклей: «Третья патетическая» Н. Погодина (1960), «Между ливнями» А. Штейна (1967), «Забыть Герострата» А. Горина (1974), «А зори здесь тихие» по Б. Васильеву (1974) и другие. Кулиев — художник оперных и балетных спектаклей. Им особенно успешно осуществлены декорации к опере И. Дзержинского «Тихий Дон» (1962) и многим туркменским произведениям (илл. 293).

В. Манаков — ученик известного туркменского художника театра П. Ершова — продолжает традиции русской классической декорации. Об этом свидетельствуют оформление пьес М. Горького «Старик» (1966) и А. Островского «Женитьба Бальзамина» (1966).

Однако, несмотря на ряд заметных успехов, туркменская театральная-декорационная живопись находится в стадии новых творческих поисков.

С начала 60-х годов туркменская скульптура, которая раньше не играла важной роли в национальном изобразительном искусстве, стала набирать силы, заметно расширяя свои виды и жанры. Воспитанные уроками и достижениями мировой пластики, туркменские скульпторы-профессионалы сумели сохранить близость к художественным аспектам народного мировосприятия.

В связи с празднованием 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, 30-летия Победы над фашистской Германией, проведением юбилеев классиков туркменской литературы Махтумкули и Кемине и увековечением памяти туркменских революционеров в творчестве скульпторов большое значение приобрела монументальная пропаганда.

В 70-е годы скульпторы Б. Атдаев, К. Ярматов, А. Щетинин внесли свой вклад в туркменскую Лениниану. Три величественных памятника В. И. Ленину, воздвигнутые ими в городе Чарджоу, в поселке Ленинск и в районном центре Чаршанга Чарджоуской области, стали заметным художественным достижением.





289. А. Хаджиев. Вековая мечта сбылась. 1962

Значительным событием явилось создание монумента Махтумкули, установленного в 1971 году в музейном парке Ашхабада скульптором В. Поповым (илл. 296). Памятник Махтумкули — одна из главных достопримечательностей туркменской столицы.

В конце 60-х — начале 70-х годов на площадях и скверах Ашхабада были установлены памятники туркменским большевикам-революционерам: первому председателю ЦИК ТССР Н. Айтакову и первому председателю Совнаркома ТССР К. Атабаеву. Памятник Н. Айтакову (1968) работы К. Ярмamedова отличается от традиционных монументов — в нем отсутствует пьедестал. Образ революционера высечен глубоким горельефом в вертикальном массиве бетонного прямоугольного блока, к которому примыкает гранитная рама — цветочница.

Если памятник Н. Айтакову решен в плане лирического восприятия образа революционера, то М. Сейтмурадов трактует образ К. Атабаева (1973) в героическом плане. Крупные бетонные блоки, поднятые над землей, покоятся на гранитной стеле и обращены к двум пересекающимся магистралям города. На плоскостях, соединенных под прямым углом, высечены глубокие рельефы, изображающие революционные сцены. В углу соединения стел расположен прямоугольный замковый блок, на котором вырублено мужественное лицо К. Атабаева.

Из многих мемориальных комплексов, посвященных памяти воинов, погибших в годы Великой Отечественной войны, следует выделить монумент Вечной славы в городе Мары (1975). Скульптор К. Ярмamedов и архитектор В. Атаев нашли оригинальное выражение историко-героической темы. Центром композиции является обелиск в виде стилизованной коробочки хлопка, сомкнувшей свои лепестки над Вечным огнем. По бокам обелиска расположены фигуры туркмена и туркменки, застывших в скорбном молчании. Впечатляет образ матери, которая переживает неутешное горе.

Один из лучших памятников павшим воинам-туркменстанцам создал в 1974 году Б. Аннамурадов в колхозе имени Халтурина Чарджоуской области. Здесь главное место отведено образу скорбящей матери, изображенной в глубоком раздумье, по бокам от нее — ряды плоских горизонтальных плит, напоминающих надгробия, на которых высечены имена погибших воинов.

Заметны достижения туркменских скульпторов и в станковой пластике. А. Щетинин выступил во многих жанрах скульптуры; разнообразие пластических материалов, введение полихромии помогают ему создавать интересные произведения. Выделяется монументальная композиция «Хозяева земли» (1976) — образ двух поколений: людей, стоявших у колыбели Советской власти, и их наследников — советской молодежи. Впечатляет и собирательный образ «Покоритель пустыни» (1967), в котором скульптор воспел красоту и мощь рабочего класса Туркменистана. Оригинальна двухфигурная группа «Молодые ковровщицы» (1973—1975), выполненная в полихромном шамоте. Цвет обогатил ее образное звучание, внес радость колорита туркменского ковра. Созданная Щетининым галерея портретных образов включает рабочих, колхозников, деятелей культуры, науки, литературы, Героев Советского Союза. Особенно интересен портрет писателя Б. Кербабоева (1960). В лирических образах туркменских девушек раскрылось поэтическое дарование Щетинина. Ярким воплощением восточной красоты туркменок явились скульптуры «Гозель», «Язгуль» («Весенний цветок»).

В области историко-революционной тематики наиболее яркие станковые композиции созданы Н. Атаевым, Б. Аннамурадовым, Д. Джумадурды. Оригинальной трехфигурной группе «Восстание» (1976) Н. Атаева присуща острая динамика, передающая пафос поднявшихся на борьбу дехканина, рабочего-знаменосца и женщины. Фигуры органично связаны не только движением, но и внутренним напряжением.



Б. Аннамурадов не раз обращался к историко-революционной теме эпохи гражданской войны в Туркменистане. Его пластическая группа «Всадники» (1976) воскрешает образы красных кавалеристов. Композиция решается в монументальном плане, в остро-динамическом напряжении, в едином монолите. Образ революционера-борца стал главным в творчестве Аннамурадова. Его «Призыв» (1974) — всадник, полный неукротимой силы, летящий на коне навстречу ветру, — это символ революции, несущей миру идеи Великого Октября.

Лучшие работы Д. Джумадурды — чеканный рельеф для мемориальной стелы «Родина-мать» (1971, *илл. 306*) и трехфигурная монументальная символическая группа «Моя республика» (1977), выполненная выколоткой в меди. Родина-мать, изображенная во весь рост, возлагает лавровую ветвь на головы коленопреклоненных воинов. Этот монументальный рельеф является центральной частью грандиозного архитектурного мемориального сооружения, воздвигнутого в Ашхабаде в ознаменование 25-летия Победы над фашистской Германией. Скульптура «Моя республика» предельно обобщена. Силуэты фигур мужчины, женщины и ребенка лаконичны, декоративны; скульптор решает эту группу символически. Интересно задуман Джумадурды, в соавторстве с Н. Погосяном, монументальный фриз для внутреннего двора мемориального комплекса борцам революции в Ашхабаде, спроектированного группой туркменских архитекторов (А. Ахмедовым, Ф. Алиевым, В. Высотиным, В. Кутумовым). Фриз показывает историю революционного движения в Туркмении — от эпохи феодализма до победы Советской власти. Открытый дворик, обрамленный скульптурным фризом и освещенный отблесками пламени Вечного огня, служит образным центром мемориала. Среди лучших работ Джумадурды следует отметить скульптурную композицию «Бедствие» (1975), посвященную трагическому ашхабадскому землетрясению 1948 года. Джумадурды одним из первых туркменских ваятелей успешно обратился к садово-парковой пластике. В садово-парковой декоративной пластике успешно выступил и М. Юзбашев. Его символическая декоративная композиция «Вода» (1973), состоящая из двух грациозно идущих с кувшинами туркменских девушек, украсила промышленный центр Туркменистана Гаурдак.

Тема труда нашла широкое воплощение в творчестве А. Щетинина, Б. Атдаева, С. Артыкмамедова, Е. Мадатова, К. Ярмамедова, Б. Аннамурадова. В числе наиболее удачных произведений на эту тему — пластическая композиция Артыкмамедова «Рыбаки» (1977) — сильная, динамичная группа. Скульптор воспел людей, полных мощи и красоты. Образ рабочего с Гаурдака, созданный Ярмамедовым (1975), — одно из лучших произведений туркменской скульптуры. Поиски образа человека-творца, созидателя привели Б. Аннамурадова к созданию «Рабочего» (1976), в котором выражена концентрация энергии, мужественность и одухотворенность. Пластика лица, характер образа — внешне грубоватого, сдержанного, передают душевный порыв. Это произведение вошло в серию работ, посвященных нашему современнику, за создание которой впервые в истории развития туркменского изобразительного искусства скульптор стал лауреатом



290. С. Бабилов. У рыбаков Каспия. 1972

премии Ленинского комсомола республики. Работы, составляющие эту серию — «Студентка», «Мой современник» (1975), пронизаны мыслью автора о гармонии духовного и физического начал в человеке.

Значительных успехов достигли туркменские скульпторы в области портрета. Большой интерес представляют работы Н. Атаева, Б. Атдаева, М. Сейтмурадова. Атаев исполнил в 1974 году портрет народного худож-



291. В. Павлоцкий. На мирной земле. 1975





292. А. Амангельдыев. Отряд добровольцев. (За Советы). 1973

ника Туркменской ССР Б. Нурали (илл. 294), а созданный Атдаевым образ дутариста М. Тачмурадова далеко выходит за рамки изображения конкретного человека и, по сути дела, несет в себе черты собирательного образа туркменского народного музыканта. Скульптор нашел выразительный жест, динамичный поворот головы дутариста и смелой обобщенной лепкой придал работе жизненность, правдивость и пластическую красоту.

Лучшее произведение М. Сейтмурадова — портрет туйдукиста Баки Машакова (1977), исполненный так же, как и рассмотренная выше скульптура Б. Атдаева, в сложной технике кованной меди.

М. Нурымов — портретист, его портретные образы выполнены без ложных внешних эффектов; скульптор в портретах бахши М. Гарлиева, народного музыканта Ч. Тачмамедова (1968) умело обобщает формы, бережно сохраняя индивидуальность модели. В творчестве Нурымова нашел воплощение лирический образ туркменской женщины: «Туркменская девушка» (1968), «Мукам» («Мелодия», 1974).

Тонким лириком выступает К. Ярмамедов в портрете балерины Г. Мусаевой (1974). Ваятель изобразил ее в момент творческого вдохновения. В жанровой скульптуре, которой принадлежит заметное место в туркменском искусстве, Ярмамедов достиг больших успехов. Его композициям свойственна тонкая и свободная передача внутреннего психологического состоя-

ния образа. В этом отношении особенно характерна фигурка девушки с зонтиком («Дождик», 1973).

Д. Джумадурды, опираясь на традиции восточной пластики, мастерски выполнил жанрово-бытовую композицию «Семья» (1966). Больших успехов в жанрово-бытовой скульптуре достиг и Е. Мадатов. Его работа «Материнство» (1977) — убедительный пример психологического решения образа.

Отлитая из металла композиция Б. Аннамурдова «Бегущие» (1974) стала значительным явлением в туркменской пластике. Три ликующие девушки бегут по волнам, радуясь пришедшей воде Каракумского канала. Ясная четкость в композиции и выразительность силуэта — бег девушек, их руки, поднятые в порыве восторга, форма складок платьев и струящихся волн у их ног — все решено ритмическим чередованием предельно обобщенных масс.

Широкое развитие получили в Туркменистане скульптура малых форм и медальерное искусство. В 60-х годах в области мелкой пластики активно выступил А. Щетинин, создавший статуэтки и бюсты классиков туркменской литературы Махтумкули и Кемине. В конце 60-х — начале 70-х годов успешно работал С. Артыкмамедов, получивший широкое признание своими фигурками «Дутарист» и «Джигит».

Большой интерес представляют самобытные работы скульптора из Чарджоу С. Худайбердыева. Его творческий подход к решению тем и композиций напоминает эстетические принципы туркменских народных мастеров-ковровщиков, ювелиров, вышивальщиц. Как и они, Худайбердыев стремится отразить не преходящие ценности и события, а вечные категории: природа, любовь, истина. Это образы-символы, проникнутые гуманизмом и одухотворенностью. В композициях из шамота «В пути» (1976) и других Худайбердыев обращается к ассоциациям, ищет выразительные силуэты объемов.

Среди многих произведений скульптуры малой формы, не умаляя достижений других туркменских художников, следует выделить произведения Д. Джумадурды. Обладая декоративно-пластическим даром и остротой восприятия, он исполнил в технике шамота оригинальные статуэтки, проникнутые добродушным юмором. Его творческая фантазия особенно проявилась в композиции «Омар Хайям. Лирика» (илл. 295). Исходя из жизнелюбивой эпикурейской философии поэта-мыслителя, он расположил полулежащую фигуру поэта на постаменте в виде огромного винного кувшина, украшенного виноградными гроздьями и изображениями женщин.

Своеобразием отличаются также сувенирные терракотовые статуэтки Л. Савельевой «Джаппаки» (1977) и другие.

Зачинателями туркменского медальерного искусства было несколько скульпторов, которые создали ряд медалей, посвященных памятным датам. Б. Аннамурдов медалью «Саади» (1973) участвовал на всесоюзной выставке медалей в 1973 году, художник А. Хыдыров целиком посвятил свое творчество этому виду искусства. Широка тематика его произведений: «За счастливую жизнь», «Октябрьская революция», «Коллективизация», «Животноводство», «Наука», комплекты тематических медалей, объединенные в серии «Мои ровесники» (1972), «Туркменистан» (1977).



С начала 60-х годов в туркменской графике наблюдается некоторое оживление, а к середине 70-х годов она уже достигла определенного подъема. Развивается политический агитационный и сатирический плакат, заметных успехов добиваются туркменские графики, выступая в сложных графических материалах, в области книжной иллюстрации, смелее пробуют свои силы в техниках акварели, линогравюры, офорта, литографии, самостоятельный характер приобретает станковый рисунок.

Старейшему художнику М. Данешвару принадлежит немало агитационных и политических плакатов, из которых следует отметить плакат-триптих «40 лет СССР» (1964) и выразительный плакат — отклик на фашистский переворот в Чили в 1973 году «Свободу Чили!». Известность приобрела его серия из 5 листов «Конный пробег Ашхабад — Москва» (1967), написанных гуашью в теплой золотисто-оранжевой гамме.

В 60-х годах акварельной живописью успешно занимался Г. Колояров, писавший преимущественно на темы жизни туркменского села («Белое золото», «Чабан», «Мираб»).

Как акварелист известен в республике И. Ильин. Запоминаются его пейзажи из серии «По ленинским местам» (1969): «Старое Шушенское» и «Новое Шушенское», мотивы Самарканда: «Шахи-Зинда» (1969) и другие. Пластическая ясность и конкретность образа присущи портрету Яшули (1972).

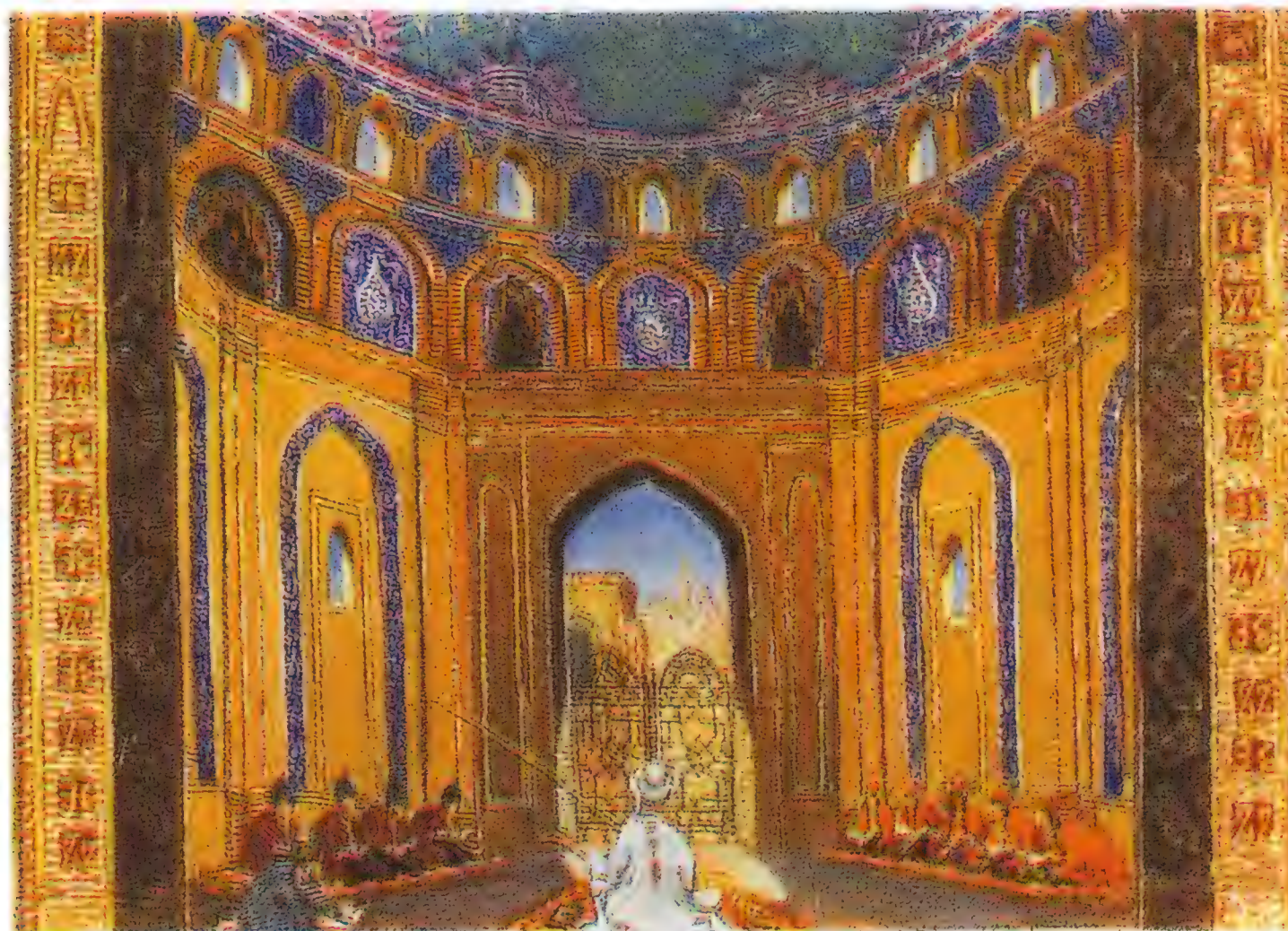
Одним из значительных туркменских графиков, занявшихся линогравюрой, является П. Знаменщиков. Основная тема его произведений — труд колхозников, рабочих, нефтяников, строителей. Образы его всегда приподняты и вместе с тем обладают лирической теплотой. В лучших из своих листов художник добивается целостного решения композиции («Хлопок идет», «Литейщики», «Сульфатчики», 1967, *илл.* 297). Поэтичен лист «Сказ о Каракумах» (1967): по мосту над каналом в пустыне, «соперничая» с далеко тянущимися столбами линии электропередач, мерно шагает караван верблюдов.

Книжная графика республики к началу 60-х годов находилась еще на невысоком уровне. Сравнительной удачей стали иллюстрации Ю. Новикова к роману «Судьба» народного писателя Туркмении Х. Дерьяева. Умело используя контрастные противопоставления света и тени, художник сумел выразить драматическую атмосферу событий революционного времени.

Молодые художники, пришедшие в искусство в начале 70-х годов — Х. Атакгаев, П. Кадыров, А. Ходжакулиев, А. Кинякин и другие, активизировали развитие туркменской графики.

А. Ходжакулиев в 1972 году и Х. Атакгаев в 1974 иллюстрируют сборники стихов Кемине и Махтумкули. Они тяготеют к изобразительной системе и манере В. Фаворского, не впадая, однако, в подражательность. Каждый из художников продемонстрировал оригинальное искусство фронтисписов и заставок. Лирические и философские раздумья поэтов они воплотили в гравюры спокойно-повествовательного характера. Орнаментированные края заставок напоминают ритмы народного туркменского искусства.

Остры и оригинальны плакаты молодого художника П. Кадырова, отличающиеся метафоричностью, поэтичностью, яркой декоративностью цвета («Берегите



293. А. Кулиев. Эскиз декорации к опере «Шасенсб и Гариб» Д. Овезова и А. Шапошникова. 1969

памятники культуры!», 1971; «1924» — плакат, посвященный юбилею республики, 1974).

А. Кинякин успешно выступал в различных графических техниках. Его карандашные рисунки говорят о высоком профессиональном мастерстве. Интересен портрет искусствоведа Р. Х. Такташа (1973), привлекающий убедительной конкретизацией модели. Заслуживают внимания офорты «Ашнефтемашевцы», «Литейный цех», а также листы из серии гравюр, посвященных туркменским целинникам (1974), правдиво воссоздающих труд колхозников («Сбор хлопка», «Обед», «На хармане»).

Появившиеся в конце 60-х годов на выставках литографии Г. Окаева «Утро», «Гореш» (национальная игра), серия литографий о жизни портового туркменского города Красноводска (1970) заявили о незаурядных способностях автора, о его пристальном взгляде на жизнь и труд советских людей. Бесспорные способности мастера композиции он развил в литографиях «Мы строим», «Победители» (обе — 1975).

В области карикатуры и сатирического плаката успешно работает Е. Мухамедов, находя остроумные решения листов, бичующих пьянство и другие пережитки прошлого («Тунеядец», «Калым»). Лучшим по содержанию и своим художественным качествам — скупому красно-коричневому колориту, лаконичному рисунку — является его плакат «Декрет о мире» (1970), посвященный 50-летию Великого Октября.

Живописец К. Бекмурадов в начале своего творческого пути много внимания уделял графике, в основном линогравюре. В 1969 году он создал серию линогравюр из 7 листов «Победное шествие республики», ставшую этапным произведением туркменской графики благодаря монументальной композиции, точной характеристике героев, места действия («Коллективизация», «Первые колхозные трактора», «Наше богатство», «Стригали»).

В середине 70-х годов среди туркменских художников наблюдается все более возрастающий интерес к рисунку. Рисуют не только графики, но и живописцы, скульпторы, большое внимание уделяя пластиче-





294. Н. Атаев. Портрет народного художника Туркменской ССР Бяшима Нурали. 1974



295. Д. Джумадурды. Омар Хайям. Лирика. 1977

ской выразительности штрихов карандаша, силуэтов, организации пространства на листе. Неожиданно интересно и оригинально выступает скульптор С. Худайбердыев, обнаруживая в своих графических работах композиционное мастерство. Значительны работы В. Гыллыевой — портреты рабочих из серий рисунков «КамАЗ» и «Нижнетагильский металлургический» (1972). Ее пейзажные листы «Мокрый день», «Скалы», «Строящийся КамАЗ» привлекают живым чувством непосредственного восхищения красотой и богатством природы, созидательной мощью советских людей.

К лучшим работам туркменской графики относятся офорты с чертами монументализма и экспрессивной динамики живописца Ч. Амангельдыева «Султан-Санджар», «Инер» («Верблюжонок»); серия линогравюр «Челекенская нефть» (1977) М. Кулиева, отразившая напряженную атмосферу работы нефтяников; серия офортов молодого графика Б. Лаллыкова «Колхозная жизнь» (1977), воспевающая новь туркменского села.

В ряды туркменских мастеров прикладного искусства влилось немало талантливых художников, успешно решающих проблемы орнаментально-тематического ковра, гобелена, кошмы, батика. Среди них Р. Байрамов, А. Атаев, К. Байлыев, В. Гыллыева, А. Хаджиев, А. Ходжакулиев и Д. Шахбердыева.

Ведущее место в 60-х — 70-х годах, как и прежде, занимает искусство ковра, в котором наиболее ярко проявляются народные национальные традиции. В отличие от прошлых лет, когда художники возрождали традиционный туркменский ковер и делали первые шаги в области создания орнаментально-тематических ковров, в рассматриваемый период они приступили к дальнейшему творческому развитию современного туркменского ковра.

Наиболее значительный вклад в это дело внес старейший мастер Р. Байрамов. Он не пошел, как многие туркменские художники, по пути введения в ковровую композицию изображений реального мира, переданных языком станковой живописи или плаката, а обратился к традиционному орнаментально-декоративному отражению действительности, создал оригинальные орнаментально-тематические ковры, подняв впервые в туркменском декоративно-прикладном искусстве не только историко-революционную, но и жанрово-бытовую тему. Каждое его новое произведение было ярким явлением в ковровом искусстве. Наиболее значительные работы Байрамова «Джигиты», «Свадьба», «Песня о Родине»; «Туркменский танец» (илл. 299), «Красный караван». В ковре «Джигиты» (1967) художник, исходя из национальных традиций, создал в то же время совершенно новое по композиционным приемам и декоративной орнаментации произведение. В основе композиции ковра — цирковая арена с оригинальным круговым орнаментальным построением. Мастерски передана кольцевая динамика ковровых орнаментальных мотивов, составленных из изображений стилизованных всадников, гарцующих на ахалтекинских скакунах вокруг центрального орнаментального мотива — гёля<sup>10</sup>. В цветовом решении Байрамов полностью исходит из традиционно сложившейся колористической гаммы туркменского ковра — сочета-





296. В. Попов, архитекторы В. Высотин, В. Кутумов. Памятник Махтумкули. 1971. Ашхабад





297. П. Знаменщиков. Сульфатчики. 1967

ния темно-красного цвета с белым, подчеркнутого коричневым, черным и синим цветами.

Талантливой ученице Р. Байрамова Д. Шахбердыевой принадлежит ряд интересных орнаментально-тематических ковров: «Мир», «Урожай», «Канал Ленина», «Заря над Каракумами», «Аул», «Угощение», «Украшения» (1970) и другие. Новизна ее работ заключается в смелом и оригинальном введении в орнаментальную композицию пейзажно-бытовых мотивов. Исходя из традиций туркменского молитвенного ковра — намазлыка, в котором делались попытки передать в орнаментально-декоративной форме архитектурный пейзаж и природу, художница создала свою, неповторимую ковровую композицию.

Развитие туркменского коврово-ткацкого искусства также связано с лучшими произведениями художников молодого поколения: «Туркмения», «Урожай» А. Атаева; «Дружба народов», «Ликбез», «К свету» В. Гыллыевой. Эти мастера не только успешно выступили в тематическом ковре, но и явились создателями первых туркменских гобеленов — нового для республики вида искусства. Ряд оригинальных гобеленов Атаева отражает различные стороны жизни: «Мастерицы», «Кокон», «Дары моря», монументальный триптих «Туркменистан» (1972). В 1974 году его гобелен «Каракумы» был отмечен дипломом и медалью международного симпозиума по гобелену в Риге.

Гобелен органично вошел в интерьер новых архитектурных сооружений. Яркий пример тому — монументальный гобелен «Идеям партии верны» (1974) длиной более 90 метров для актового зала ашхабадского Дома партийного просвещения (В. Гыллыева в соавторстве с В. Багдасаряном). Ею же был создан гобелен «Светлой памяти» (1977, *илл. 300*), выполненный в форме факела Вечного огня, сквозь яркое пламя которого вырисовываются фигуры скорбящих: матерей с детьми на руках, юношей и девушек, не дождавшихся своих отцов с войны.

А. Ходжакулиев обращается к декоративному гобелену. Особенно интересен оригинальный по замыслу и

техническому исполнению гобелен «Петухи» (1968). Гобелены К. Байлыева в основном решают жанрово-бытовую тему: «Материнство», «Молодые» и другие.

В рассматриваемый период в туркменском декоративно-прикладном искусстве впервые появилась тематическая кошма. Долгие годы кошмы оставались вне поля зрения профессиональных художников. Лишь с приходом в творческую жизнь республики в 1970 году А. Хаджиева, воспитанника Ленинградского высшего художественно-промышленного училища имени В. И. Мухомовой, кошма приобрела новую жизнь. Молодой художник открыл ее богатые живописные возможности и создал оригинальный жанр тематической кошмы, предназначенной для украшения современного интерьера: «Весна», «Песня», «Сплетницы», «Хлопкоробы», «Ликбез», «Красный джигит».

В 60-е — 70-е годы в Туркменистане продолжают бытовать безворсовые ковры (паласы, чувалы, хорджуны), кошмоваление, ткачество (изготовление шелковых тканей «кетене»), вязание, вышивка. Особенно выделяется искусство туркменских вышивальщиц, продолжающих традиции текинских и иомудских племен. Их искусство имеет большое значение в современном быту; вышивкой украшаются предметы домашнего убранства и одежды, тюбетейки, мужские и женские рубашки, халаты (курте и черпы). Вышивка



298. К. Атаев. Брошь «Гунеш». 1975





299. Р. Байрамов. Ковер «Туркменский танец». 1974





300. В. Гылльева. Светлой памяти. Гобелен. 1977

отличается тонким мастерством и декоративным богатством (белые, желтые, красные и синие цвета на красном фоне). В основу орнаментальной вышивки положены формы живой природы.

В Ашхабаде, Мары, Прикопетдагских районах и на побережье Каспийского моря успешно развивается ювелирное искусство. В основном оно специализируется на изготовлении серебряных изделий для украшений женского наряда: куппо, чекилик, шельпе, гульяка и другие. Изделия богато инкрустируются сердоликом, бирюзой и цветными стеклами. Современные ювелиры, в отличие от мастеров старшего поколения, получили художественное образование и поэтому в своем творчестве не просто повторяют традиционные национальные украшения, а модернизируют их, применяя к современному костюму.

Наиболее крупным мастером-ювелиром является К. Атаев, произведения которого получили признание

как в Советском Союзе, так и за рубежом. Он создал ряд оригинальных женских украшений (ожерелья, броши, браслеты, перстни, серьги, пояса), творчески используя традиционные приемы ювелирного искусства — чеканку, гравировку, филигрань, позолоту (ожерелье «Фирюза», «Мары», «Повризе», кольцо и браслет «Ахал», брошь «Кеджебе», кулон «Элемм», брошь «Гунеш», илл. 298, комплекты украшений «Гув», «Нежность», «Иомуды»).

Гончарные промыслы широко развиты в Ташаузском оазисе и в городе Чарджоу. Здесь славятся расписные блюда и кувшины куняургенчского народного уельца И. Сапаева, пленяющие радугой красок национального орнамента. Гончары Г. Семендеров, Р. Исмаилов, Я. Сапаров из Ташауза, Р. Егенбердыев из Чарджоу, отец и сын Худайбердыевы из Тахта в керамических рисунках рассказывают о современном быте тружеников туркменского колхозного села.

В начале 70-х годов в Ашхабаде начато производство керамических сервизов, блюд для плова и кувшинов. Среди профессиональных керамистов, создавших высокохудожественные изделия из фарфора и фаянса, следует выделить М. Атаеву (фарфоровый юбилейный сервиз из 19 предметов «Туркменистан», 1975) и Д. Мухаммедову (фарфоровый сервиз из 22 предметов «Цветущие Каракумы», 1977).

В Северном Туркменистане бытуют изделия из цветного бисера: воротнички и подвески. В основе их орнамента — ковровые узоры. В районе Мары и Амударьи, Мургабского оазиса и Ташауза развивается резьба по дереву (изделия из кяды — тыквы, шкапы, сундуки).

Научно-техническая революция, обусловившая органическое соединение архитектуры со строительной индустрией, открыла новые пути прогресса в зодчестве Туркмении.

В генеральных планах Ашхабада, Красноводска, Казанджика, Кизыл-Арвата, Небит-Дага и Безмеина творчески развивался исторически сложившийся прием — ориентировать уличную сеть на склоны близлежащих горных хребтов.

Из сложного комплекса элементов градостроительства Туркмении следует выделить решение архитектурно-художественных задач, возникших при дальнейшей детализации проектной градостроительной документации. Наиболее ярким примером реализации этих задач служит практика восстановления Ашхабада. Реконструкция основных магистралей города включила в себя расширение проезжих частей, установку новых светильников вдоль проездов и тротуаров, дополнительное озеленение и застройку свободных участков. Относительно разнородные по архитектуре здания, построенные по фронту магистралей, были дополнены новыми, которые, как правило, создавали контрастные сочетания.

Первенцем современной архитектуры стал киноконцертный зал «Мир» на проспекте Свободы (1964, архитекторы Ф. Евсеев, М. Евсеева, инженер М. Берлин). На улице Гоголя, напротив дома Верховного Совета и Правительства республики в 1965 году было закончено здание Госбанка (архитекторы А. Заславский, Э. Кричевская, инженер М. Кричевский); в 1970 году





301. А. Щетинин. Сказ о туркменском ковре. Мозаика в гостинице «Ашхабад». 1969. Ашхабад

рядом с банком возведен дом Туркменского телеграфного агентства (архитектор В. Высотин). В обеих постройках оригинально и по-разному решены солнцезащитные конструкции, которые являются главным элементом композиционной структуры фасадов. Постройкой Института пустынь в комплексе зданий Академии наук республики, а также второго декоративного портика был закончен первый в республике архитектурный ансамбль с симметричной композицией.

В начале улицы Гоголя, вливающейся в площадь Карла Маркса, возведены два симметричных здания Горисполкома и Туркменгазпрома (архитекторы Р. Бекельман, Ф. Зохране). Перспектива улицы замыкается вытянутым прямоугольником Государственной библиотеки имени Карла Маркса, четко рисующимся на живописном фоне гор Копет-Дага. Начало реконструированной улицы Энгельса отмечено постройкой Ашхабадского областного дома политического просвещения с высотным акцентом здания Партийного архива ЦК КПТ (архитектор Д. Высоцкая). Напротив него находится Ленинский сад, радиальные аллеи которого замыкаются этим зданием. Пересечение улиц Гоголя и Энгельса стало началом архитектурно-пространственной композиции комплекса зданий уникального и самого крупного в Средней Азии Центрального рынка (архитекторы Ф. Алиев, В. Высотин, В. Кутумов). На западе улица Энгельса объединяется с улицей 1 Мая, где в районе бывшей территории Государственного университета построена развернутая под тупым углом гостиница «Турист» (архитектор Л. Черкасова), в которой впервые в республике применена облицовка стен бледно-розовым туфом Красноводского месторождения. Балконные ограждения из рифленых алюминиевых листов, обогатили цветовую палитру главного фасада.

Самый широкий, застроенный главным образом 2—3-этажными жилыми домами проспект Свободы сохра-

нил озеленение первого периода зарождения города. Здесь возведен 4-зальный спортивный комплекс (архитекторы Э. Кричевская, Е. Золотарева). С отступом от линии застройки построены здания Дворца пионеров и Туркменского академического театра драмы имени Молланепеса (архитектор А. Тарасенко). В 1969 году рядом с театром возвели 8-этажное железобетонное здание гостиницы «Ашхабад». Обычная для гостиниц 5-этажная, вынесенная вперед решетка лоджий ориентирована на юго-запад. Сильно выдвинутый вперед балкон второго этажа опоясан железобетонным ограждением с рельефным геометрическим орнаментом, подчеркнутым резкими, глубокими тенями. Такой же орнамент украшает стенку перед протяженным бассейном с фонтанами. В интерьерах гостиницы представляют интерес витраж из цветного стекла, керамические панно, декоративные решетки подвесного потолка, декоративные формы и панели из дерева (архитекторы А. Ахмедов, Б. Шпак, В. Высотин, В. Кутумов, Ф. Алиев, художник Г. Окаев, скульптор А. Щетинин, илл. 303).

На месте разрушенной землетрясением бекаистской мечети в 1971 году была возведена пространственная композиция, которая завершается скульптурой сидящего на камнях, возвышающихся над водой бассейна Махтумкули (архитекторы В. Высотин, В. Кутумов, скульптор В. Попов). Вблизи этого памятника, как бы возрождая прием традиционного среднеазиатского внутреннего двора, построено здание Стройбанка (архитектор Ф. Алиев).

Воды Каракумского канала имени В. И. Ленина пересекли северную границу Ашхабада и этим создали благоприятные условия для осуществления запроектированного генеральным планом города озеленения и обводнения. Вся система ландшафтной планировки Ашхабада построена на живописном сочетании трех ярусов озеленения: цветников, разнообразных кустар-





302. А. Ахмедов, Б. Шпак, В. Алексеев и др., скульпторы В. Лемпорт, Н. Силис. Государственная библиотека имени К. Маркса. 1976. Ашхабад



303. А. Ахмедов, Б. Шпак, В. Высотин, В. Кутумов, Ф. Алиев, художник Г. Окаев, скульптор А. Щетинин. Гостиница «Ашхабад». 1969. Интерьер. Ашхабад

ников и деревьев. Искусственные бассейны и фонтаны вместе с нарядом зелени придают облику Ашхабада особую привлекательность. Почти все фонтаны решены не только скульптурно, но и с эффектным использованием игры водяных струй.

Своеобразна архитектура кинотеатра «Бахар», закрепляющего угол микрорайона № 6. Керамическое панно «Туркменские танцы» хорошо увязано с объемом кинотеатра (архитектор Ф. Алиев, скульптор А. Щетинин).

Восточный бульвар в Ашхабаде — продолжение проспекта Свободы — завершается комплексом зданий Туркменского политехнического института (архитекторы Е. Высоцкий, А. Мищенко). Из жилой застройки города выделяется 4-этажный жилой дом на углу проспекта Ленина и улицы Шевченко (архитектор Е. Высоцкий). Архитектурно-пространственное решение дома отличают деревянные орнаментированные решетки во всю высоту лоджий. Первый этаж занят гастрономом, где стеклянные витрины украшены цветными витражами. Проспект Ленина заканчивается у подножия Капет-Дага, и его перспективу венчает горный силуэт. В жилой застройке улицы Навои выделяется 195-й квартал. Здесь наряду с 4-этажными домами впервые в республике возведены из керамзитобетона в скользящей опалубке пять 12-этажных жилых башен; их стены облицованы розовым туфом. Создана интересная силуэтная композиция жилой застройки (архитектор Е. Высоцкий, инженер М. Кудинов), ко-





304. А. Ахмедов, Ф. Алиев, А. Зейналов, Э. Кричевская, скульпторы В. Лемпорт, Н. Силис. Здание управления Каракумстроя. 1967. Ашхабад

торая будет внедряться в строительство микрорайонов столицы Туркменской ССР.

Композиционным центром системы озеленения Ашхабада является площадь Карла Маркса. В конце 50-х годов здесь были закончены здания Госплана и Прокуратуры республики (архитектор Г. Александрович) и здание Ашхабадского облисполкома (позднее Ашхабадского горисполкома; архитекторы Р. Бекельман, Ф. Зохране). Все эти сооружения объединены пилонами большого ордера и арочными входными проемами.

Новым по архитектуре стало административное 7-этажное здание управления Каракумстроя, построенное в 1967 году (архитекторы А. Ахмедов, Ф. Алиев, А. Зейналов, Э. Кричевская, *илл. 304*). Как вертикальный акцент площади оно занимает центральное место в ее ансамбле и замыкает перспективы озелененных эспланад и бульваров. Выдвинутый с обеих сторон первый этаж здания с внутренними двориками, двумя световыми цилиндрами в кровле и скульптурным барельефом-фризом создает контраст с верхней частью здания. Тема барельефа раскрывает героический труд строителей по обводнению пустыни водами Каракумского канала имени В. И. Ленина (скульпторы В. Лемпорт, Н. Силис). Лаконизм строгих форм здания и монументальной скульптуры хорошо увязан с бетонными объемами фонтанов, изогнутыми бортами водоемов и зеленью партера. Целостностью и строгостью отличается законченный в 1976 году трехэтаж-

ный параллелепипед здания Государственной библиотеки Туркменской ССР имени Карла Маркса (архитекторы А. Ахмедов, Б. Шпак, В. Алексеев и др., *илл. 302*). Связующим композиционным элементом зданий Каракумстроя и библиотеки является мощная бетонная солнцезащитная решетка. Если в здании управления Каракумстроя она используется на боковых фасадах первого этажа по своему прямому назначению, то в здании библиотеки ее назначение гораздо сложнее. Гладь боковых бетонных стен со следами орнамента опалубки на высоте второго и третьего этажей хорошо контрастирует с прозрачностью этой решетки. Впервые в среднеазиатской архитектуре традиционный внутренний двор получил современную трактовку, членя внутреннее пространство библиотеки. Большое место во дворах отведено монументальной скульптуре. Она представлена также в вестибюле и первом этаже библиотеки. Стена с рельефом на тему «Прометей» и каменная стела с бетонными силуэтами Гомера, Сократа, Данте, Микеланджело, Бетховена, Пушкина и Эйнштейна характеризуют синтез скульптуры и архитектуры в интерьере (скульпторы В. Лемпорт, Н. Силис).

Половину центрального пространства площади К. Маркса занимает партер перед входом в библиотеку. Здесь возвышается облицованная каменными плитами стена, венчаемая бетонными аллегориями. Восточная граница площади служит началом протяженной эспланады между улицами Фрунзе и К. Маркса.





305. Ф. Багиров, А. Курбанлиев, скульптор Д. Джумадурды. Мемориал воинам Туркменистана, павшим в Великую Отечественную войну. 1971. Ашхабад

Подземный переход ведет к мемориальному комплексу Павшим борцам революции, приподнятому над землей, облицованному коричневым туфом железобетонному параллелепипеду с внутренним двориком, в котором горит Вечный огонь. В объеме мемориала размещен музей (архитекторы А. Ахмедов, Ф. Алиев, В. Высотин, В. Кутумов), где экспонируются скульптурные портреты павших борцов революции.

На проспекте Ленина напротив здания Туркменского университета имени М. Горького на одной оси со зданием ЦК КПТ 9 мая 1971 года открыт мемориал воинам Туркменистана, павшим в боях за Родину в Великой Отечественной войне (илл. 305). Из квадратной плиты с Вечным огнем вырастают четыре пилоны высотой в 24 метра, стройно сокращающиеся кверху (архитекторы Ф. Багиров, А. Курбанлиев). Ось, идущая от здания ЦК КПТ, пересекая пилоны, замыкается каменной стеной с упоминавшимся выше горельефом «Матери-Родины» (скульптор Д. Джумадурды).

В 1974 году правительство республики утвердило выполненный Ленгипрогором и Туркменгоспроект

новый генеральный план Ашхабада. Если предшествующий генеральный план города основной композиционной осью своего развития имел идущий с запада на восток восьмикилометровый проспект Свободы, то в новом генплане такими осями стали идущие с севера на юг проспект Гагарина — улица Чехова и улица Дружбы народов — проспект Мира. Длина каждого из них в два раза превышает длину проспекта Свободы. Эти два главных направления имеют развязку в разных уровнях с путями железной дороги и объединяют территорию города от водохранилищ до склонов горного хребта Копет-Дага, которые замыкают перспективу этих магистралей.

В городах, поселках республики велось широкое жилищное и гражданское строительство. В результате успешных творческих поисков был осуществлен ряд весьма значительных объектов. К ним относятся дом отдыха в Фирюзе (архитектор Ф. Алиев), новый корпус Всесоюзного почечного санатория в Байрам-Али, здание Госбанка и гостиницы «Красноводск» в Красноводске (архитектор В. Бунаков), больничный комп-





306. Д. Джумадурды. Родина-мать. 1971. Ашхабад

лекс в Небит-Даге (архитектор Э. Кричевская). В областном центре Мары перед зданием обкома КПТ (архитектор А. Гальцева) развернута пространственная композиция мемориала воинам, павшим в Великой Отечественной войне (архитекторы В. Атаев, Л. Соляник, скульптор К. Ярмамедов). Хороший пример синтеза архитектуры и монументальной живописи — Марыйский комплекс Дворца культуры гидростроителей. Обработка торца, входа и интерьеров выполнена на высоком профессиональном уровне (архитектор Г. Ушаев, художники Э. Жаренова, В. Васильцов).

Начало 60-х годов в республике ознаменовалось строительством крупных совхозных поселков на орошаемых землях Каракумского канала имени В. И. Ленина. Большой интерес представляют поселки Москва, Байрам-Али, Каракумканал, Теджен. Было завершено строительство общественных комплексов-площадей, где ведущими объектами являются школы, клубы, дворцы культуры, торговые центры, построенные по типовым проектам.

В 70-е годы Союз художников республики по заказам правлений колхозов и дирекций совхозов выполнил большой объем работ по оформлению экстерьеров и интерьеров сельских клубов, а также дворцов культуры. Бригады художников основной своей задачей в оформлении интерьеров ставили творческую интерпретацию традиционных элементов народного искусства в зависимости от материалов, в которых выполнялся ор-

намент, и пространственного расположения в интерьере (потолок, стена, сцена). В декоре клубов стали применяться все более разнообразные материалы: дерево, «маркетри», резьба, металлическая чеканка, композиции из полосового железа, бра, люстры и т. д. Наиболее интересны интерьеры во Дворце культуры колхоза «40 лет ТССР» Ташаузского района (художники К. Оразнепесов, Д. Бекдурдыев, Р. Хакимов), клубах колхоза имени Тельмана Тахтинского района Ташаузской области (художники Н. Каменский, Д. Бекдурдыев, А. Хыдыров), колхоза «Совет Туркменистана» Ашхабадского района (художник Н. Каменский), колхоза имени В. И. Ленина (художники Н. Каменский, П. Знаменщиков).

В синтезе архитектуры и изобразительного искусства Туркмении особенно большую роль сыграли работы А. Щетинина и Г. Окаева. Щетинин весной 1961 года установкой в ашхабадском кинотеатре «Заря» керамического мозаичного декоративного панно-триптиха «Гимн урожаю» открыл первую страницу советской туркменской монументальной живописи и стал основоположником туркменской тематической мозаики. Позднее мастер создает ряд декоративных живописных панно в сложной технике флорентийской мозаики и росписи циркониевыми эмалями («Золотые руки»). Монументальные произведения Щетинина



украшили интерьеры и фасады общественных сооружений столицы республики. Красочная мозаичная картина «Сказ о туркменском ковре» (1969, *илл. 301*), установленная в вестибюле гостиницы «Ашхабад», воспеваает поэзию творческого труда туркменских ковровщиц. Для кассового зала ашхабадского отделения Аэрофлота художником было создано мозаичное панно «Торжественная встреча победителей» (1965—1967), в котором прославляются трудовая доблесть колхозного крестьянства, щедрые дары туркменской земли, сказочные ахалтекинские кони, народная музыка, изобразительное искусство. Звучные краски этого панно были подсказаны солнечной природой Туркменистана, колоритом туркменского ковра, строящегося на сочетаниях ярко-красного и золотисто-охристого цветов. Панно органически вписано в плоскость стены. Фигуры девушек-ковровщиц, джигитов, бахши, дутаристов, коней исполнены в традициях культуры Древнего Востока и Средней Азии.

Окаев первым применил в декоративном оформлении интерьеров общественных зданий Туркмении тематический витраж; для многих архитектурных объектов Ашхабада, Красноводска, районных и колхозных клубов, для Ашхабадского торгового центра, производственного автотреста, а также московского кинотеатра «Ашхабад». Наиболее оригинальными по сво-

ему художественному решению явились витражи для банкетного зала отеля «Ашхабад» и для Ашхабадского аэровокзала («Сад», 1971). В них мастер воспел труд советского человека, преобразующего суровую природу Каракумов. Витраж «Советский Туркменистан» посвящен людям солнечной республики, создавшим грандиозное сооружение нашего времени — Каракумский канал. Средствами витража художник развернул красочную картину современного Туркменистана: в огненных Каракумах мелькают буровые вышки, течет лента канала. На его берегах мы видим чабанов, хлопкоробов, танцующих девушек. Композиционное решение витража идет от традиционного туркменского ковра; художник использовал его орнаментальный ритм. Колорит выдержан в горячем красно-золотистом тоне, в который звонко врывается синяя полоска канала. Сочными цветами загораются все краски витража, образуя мажорную симфонию, где свет и цвет становятся мощной организующей пространством силой. Вся композиция окаймлена орнаментальной традиционной ковровой каймой. Витраж «Сад», изображающий туркменских женщин на фоне весеннего цветения, рассчитан на естественное освещение на просвет с двух сторон. Художник удачно использовал бесцветное стекло, которое не мешает восприятию общего колористического звучания.



# ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В 60-е — 70-е годы киргизское изобразительное искусство, развивая сложившиеся ранее принципы, такие, как демократизм содержания и поэтическая выразительность реалистического языка, испытало более, чем когда-либо, воздействие братских художественных школ. Учеба в художественных вузах других республик, работа во всесоюзных домах творчества, поездки по стране в специализированных творческих группах, участие во всесоюзных семинарах по различным проблемам творчества — все это отразилось на внутреннем процессе развития изобразительного искусства Киргизской ССР поисками новых тем и новых средств выражения.

Для киргизской живописи этого периода характерна тенденция к обобщенности образной системы, лаконичности, утонченности художественного языка. Эта тенденция наиболее ярко проявилась в творчестве С. Чуйкова, в глубоких философских размышлениях его о жизни, о могучей красоте природы, частью которой является человек. Такова картина «Прикосновение к вечности» (1973, *илл. 307*). Наступают сумерки, и вместе с ними на землю спускается тишина, умиротворенность. На горе, почти на уровне высоких синих вершин дальнего плана, слегка озаренных последними лучами заката, неподвижно стоит у юрты девочка, которая воспринимается как символ единства человека с вселенной. В 1977 году Чуйков завершил работу над триптихом «Киргизия», соединившим жанровую композицию «Полдневный отдых» с портретами народного поэта Аалы Токомбаева и народного писателя Чингиза Айтматова.

Новый творческий подъем переживает Г. Айтиев. В его пейзажах получают дальнейшее развитие многогранное осмысление действительности, монументальность, лаконичность выразительных средств. Прежние его пейзажи были сюжетно-тематическими, дополнялись жанровыми мотивами. Теперь художник пишет главным образом «чистые» пейзажи, раскрывая духовный мир человека через состояние природы. Величественные горы, данные крупным планом («Калгар-зоо», «Раздумье», 1974; «Закатные лучи», «Сумерки в горах», «Горы»), широкие просторы долин с горной цепью на горизонте («Окрестности Андижана», 1967,

*илл. 308*; «Осень в Чуйской долине», 1965; «Горные дали», 1969; «Серебристая долина», «Долина»), озеро Иссык-Куль («Сверкающее озеро», 1960) — все эти мотивы природы изображены с эмоциональной силой и высокой степенью обобщения. Отдавая предпочтение пейзажу, Айтиев написал ряд портретов и жанровых картин («Портрет Чалакыза», «Чабаны»).

Тонким лириком и колористом в пейзаже был С. Акылбеков. В его картинах и этюдах цветовая гамма сдержанна, построена на сложной нюансировке каждого цвета. Пейзажи мягки и гармоничны по колориту, светлы по настроению. «На юге Киргизии» (1964, *илл. 310*) — характерное для художника произведение, отличающееся строгой композиционной построенностью и тонкостью живописи. Акылбеков избегает ярких красок, его колористическая гамма точно выражает величественную, строгую цветность природы Киргизии. Об одаренности Акылбекова-колориста свидетельствуют и его лирически трактованные индустриальные пейзажи, к которым он обратился в 60-е годы («Завод домостроения», «Завод», «Заводская трасса»).

А. Игнатьев также наибольших успехов достигает в пейзажах, особенно — индустриальных. Лирик по дарованию, он увлекся темой строительства Токтогульской ГЭС и изобразил ее в серии пейзажей 60-х годов («На створе Токтогульской ГЭС», «Висят мосты над Нарыном», «Строительство дороги в горах», «Вечер в поселке Кара-Куль» и др.). Игнатьев тонко чувствует цвет, который для него является основным средством эмоциональной выразительности образа.

Особое место занимает творчество А. Усубалиева — единственного в республике художника, посвятившего себя портретному жанру. Герои его портретов — писатели, ученые, артисты, рабочие и колхозники — предстают перед зрителем в моменты внутренней сосредоточенности, раздумья. Глубиной образного строя отличаются портреты писателей Ч. Айтматова (1966), Т. Уметалиева (1968, *илл. 309*), молодого ученого К. Сулайманкулова и другие. Усубалиевым написан ряд автопортретов, выполненных с большим живописным мастерством и отличающихся тонким психологическим анализом.





307. С. Чуйков. Прикосновение к вечности. 1973

60-е — 70-е годы были продуктивными и для других художников республики старшего и среднего поколений. В традициях 40-х — 50-х годов написаны картины Л. Дейманта («В знак дружбы», «Праздник животноводов», «Отцы земли колхозной»), Д. Кожахметова («Впервые», «На перевале», «Пограничники»), В. Тюрина («По новой дороге Фрунзе — Ош»), К. Аманжолова («Агитатор», «Акын поет», «Преображенная долина», «Глашатаи Октября»).

Получает свое дальнейшее развитие работа над тематической картиной и в произведениях молодых живописцев, пришедших в искусство в конце 60-х и в начале 70-х годов. В лучших своих полотнах они достигли живого ощущения современности, образного воплощения труда и быта советского человека.

Оригинальным мастером проявил себя С. Ишенов. Картины «Эркин-Тоо», «Красные волы и синий плуг» (1969, *илл. 313*), «Долгий путь» (1973) решены в своеобразной манере, на которой сказалось увлечение художника народным искусством. Подкупает зрителя

теплотой и мягкостью колорита картина «Семья» (1968) А. Осмонова; полотна «В булочной» (1965) и «Колхозный праздник» (1969) привлекают непосредственностью восприятия природы, стремлением индивидуализировать типаж. Картина «Долоон» (1974) — своеобразная реминисценция «сурового стиля» в киргизской живописи, показывает отход от статичности к сложной динамике напряженного ритма труда. Картины С. Торобекова «В юрте. Мать» (1969, *илл. 314*), «Вечер в старом аиле» (1972), «Проводили» (1975) отличаются композиционной и живописной выразительностью, остро схваченной национальной характерностью типажа, материальностью предметного мира. Его работа «Сумерки на джайлоо» (1970) была отмечена дипломом Академии художеств СССР и премией ЦК ВЛКСМ.

В жанре портрета успешно работает в 70-е годы С. Чокморов («Мой сын», «Саякбай Каралаев», «Акиро Куросава», «Портрет Жанкорозова», «Портрет Сулаймановой»). Несомненная талантливость отличает и





308. Г. Айтиев. Окрестности Андижана. 1967

молодых живописцев А. Асранкулова («Мать», «Табакководы», «Рубка шелковицы») и А. Бейшенова («Тандыр», «Козы в бурьяне»). Для обоих характерна повышенная эмоциональность художественного языка, основанная на непосредственных жизненных впечатлениях. Оригинальный вклад в развитие картины сделал Б. Джумабаев. В таких композициях, как «Рассказ охотника» (1968), «Горы, мои горы», «Двадцатипяти-тысячник» (1969), немногословной красочной гаммой коричнево-золотистых тонов передано строгое величие киргизской природы, людей, выросших в суровых горах. Художник добивался цельного и своеобразного звучания картины. Творчество Б. Джумабаева оказало сильное влияние на М. Акынбекова и Т. Койчиева, что ярко выразилось в триптихе Койчиева «Новая жизнь» (1968), в таких картинах Акынбекова, как «В долине Алай-Ку» (1969, *илл. 311*) и «Мои мамы» (1970).

В ином русле развивается творчество Н. Евдокимова, находящегося под влиянием работ К. Петрова-Водкина. Он остро чувствует характерные черты модели, и эта влюбленность в живую действительность дает ему возможность создавать в своих лучших произведениях полнокровные образы современного человека. Таковы «Работница трикотажной фабрики» (1975), «Портрет О. Джусуповой» (1968) и другие. Весьма одарен и Д. Джумабаев. Его значительные по тематике и живописи произведения были замечены на все-союзных выставках («Вести», *илл. 312*; «Юность»). Творчески активен С. Айтиев, стремящийся к максимальной экспрессивности изобразительного языка —

«Поэты», «Портрет современника» (1969), «Портрет», «Музыканты» (1975). Он угадывает выразительность живописной фактуры и ритмики пластических форм, однако в ряде произведений отходит от реалистических принципов живописи в область формальных решений.

На V съезде художников Киргизии в 1972 году С. Чуйков верно отметил, что основными принципами художников республики всегда были скромность, любовь к натуре и жизни народа, любовь к этюдам. Он подчеркнул: «Эти принципы остаются основными и главными в нашей творческой работе. И это подтверждается жизнью. И эти принципы помогают сейчас художникам Киргизии противостоять некоторым модным увлечениям»<sup>11</sup>. Среди молодых художников, успешно развивающих традиции мастеров старшего поколения, следует назвать А. Даирова, Д. Уметова, А. Каменского, А. Воронина. В «Маманских просторах» Даирова (1969) перламутровая гамма подчеркивает обилие воздуха и света. Картина Каменского «Кара-Баткак. Гляциологи» (1966) решена в эпическом, монументальном плане. Изображены высокогорный ледник и работа гляциологов. Композиционный и колористический строй картины подчеркивает первозданную красоту природы и мужество людей. Здесь художнику удалось показать величие дерзаний советского человека. Обобщенностью композиции и декоративностью колорита отличается пейзаж Уметова «Свежее утро» (1969). Холодная гамма чистых локальных тонов синего, зеленого и белого цветов передает прохладу свежего утра.





309. А. Усубалиев. Портрет поэта Т. Уметалиева. 1968

Театрально-декорационное искусство Киргизии 60-х — 70-х годов, сохраняя лучшие традиции советской сценографии, развивается в русле ее основных стилистических направлений.

Первые киргизские профессиональные декораторы А. Молдахматов и М. Сыдыкбаев воспитаны на традициях русского декорационного искусства. Это определило единство творческих принципов упомянутых ху-



310. С. Акылбеков. На юге Киргизии. 1964

дожников как в решении национальных спектаклей, так и русской, а также мировой классики.

Для начала 60-х годов была еще характерна иллюзорная декорация. В целях создания достоверного образа места действия спектакля художники обращались к выразительным средствам живописи, предпочитая подробное описание обстановки строгому отбору деталей. Таковы декорации к операм «Иоланта» П. Чайковского, «Борис Годунов» М. Мусоргского, «Флория Тоска» Дж. Пуччини, балету «Корсар» А. Адана и Л. Делиба и другие, выполненные А. Арефьевым. То же можно сказать об оформлении А. Молдахматовым балета «Куйручук» на музыку К. Молдобасанова. Так, в первом акте даны такие бытовые реалии, как юрта бая с богато орнаментированными утилитарными вещами и коврами. Для Молдахматова характерна тщательная работа с натуры, что часто приводило к оформлению, напоминающим станковые картины, увеличенные до размеров сцены. В результате утрачивалось восприятие цельности спектакля, его сценической природы. Позже оба художника, возвращаясь к оформлению названных постановок, трактуют их по-иному. В новой постановке оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини (1969) Арефьев для достижения внутренней гармонии между музыкой и оформлением стремится к большей отобранности изобразительных средств, а в балете «Спартак» А. Хачатуряна (1969) — к обобщенным монументальным сценическим образам, отвечающим героическому духу исторической эпохи. Молдахматов во втором варианте декораций к балету «Куйручук» (1965) ищет путь к более емким художественным обобщениям, добиваясь колористической взаимосвязи в решении костюмов и всего сценического пространства.

Проблема оформления оперных и балетных спектаклей имеет свои особенности. Сейчас музыкальный театр требует от художника более интенсивного включения декорации в музыкальную ткань, умения передать стилистику оперы и балета, находить им соответствия в сценографическом пластике. Так, перед художником Н. Золотаревым в балете-оратории «Материнское поле» (1977) ставилась задача воплотить в декорации образ, отвечающий сути драматургии и героической музыки К. Молдобасанова. Символически трактованные задники создают образ поля. Вся декорация дана аппликацией (снопы, полевые цветы). Цветовое освещение определяет эмоциональный настрой действий. Ритмическое решение цвета, танца и музыки способствует психологическому раскрытию идейно-художественного содержания произведения. Тонко чувствуя музыку Молдобасанова, художник драматизирует декорации, решая их как зримое развитие высокой трагедии.

Часто декорация строится не столько на основе принципов живописной изобразительности, сколько по законам, близким народному прикладному искусству. В результате формируется самобытная киргизская декорационная школа, которая складывается из взаимодействия традиций русской классической декорации и наследия киргизского изобразительного фольклора. Национальное своеобразие декорационного искусства республики заключается прежде всего в использовании художественных принципов киргизского прикладного искусства с монументальностью его образов,









312. Д. Джумабаев. Вести. 1969

ясностью и лаконичностью композиции, чистотой и звучностью колорита.

Важное место у художников киргизского драматического театра занимает работа над национальной темой. А. Торопов тяготеет к обобщенно-символическим постановкам, причем сценическая выразительность достигается у него минимумом образных средств, немногими узнаваемыми жизненными деталями. Таковы декорации к «Материнскому полю» Ч. Айтматова (1964), где идея спектакля раскрывается через образ вечно молодой Матери-Земли. Здесь Торопову удалось соединить обыденное с символически-условным, исходя из философской основы литературного источника.

М. Сыдыкбаев в декорациях к инсценировке повести Ч. Айтматова «Тополек мой в красной косынке» (1965) и опере «Алтын-кыз» В. Власова, В. Фере (1973, *илл.* 315) также отходит от бытовой конкретности, создавая обобщенную образную среду. У него нет традиционных, увеличенных до размеров сцены киргизских ландшафтов со снежными вершинами, альпийскими лугами. Вместо них — обобщенные очертания то крутых, то пологих холмов, вертикали пирамидальных тополей, едва намеченные линии авто-трассы. Эмоциональную окраску спектакля усиливает огнем вспыхивающая в рыжевато-охристом мареве алая косынка Асель.

Декорации С. Тобоева отличаются самобытностью, знанием народного быта. Это пьесы «Мин кыял» («Ты-

сяча грез») Б. Джакиева, «Дочь Атабека» Т. Абдумомунова, «Омур жонундо баян» («Повесть о жизни») С. Шимеева, «Акыркы жолугушу» («Последняя встреча») Д. Тынымсеитовой. А в оформлении пьесы Д. Турусбекова «Аджал ордуна» («Место смерти», 1969) Тобоев отошел от изобразительных решений, найденных еще Я. Штоффером и А. Молдахматовым, и создал лаконичными средствами национальные по звучанию декорации без лишнего этнографизма.

Выразительные сценические образы создал в пьесах «Материнское поле» Ч. Айтматова, «Золотая чаша» Б. Джакиева и других С. Ишенов. Способным декоратором проявил себя Т. Сафаров (пьеса «Токтогул» К. Джантошева, комедии «Московская невеста» М. Тойбаева и «Женитьба» Н. Гоголя).

В 70-е годы формирование принципов так называемой действенной сценографии привело к новому пониманию сценического образа. Эмоциональное воздействие на зрителя достигается различными средствами: фактурой, цветом, композицией сценических предметов, взаимодействием их между собой и с актерами, интенсивностью света, динамикой пластического монтажа. Так, большой силы эмоционального звучания декораций добивается молодой художник Г. Белкин в спектакле «В списках не значился» по произведению Б. Васильева (1977, Русский драматический театр имени Н. К. Крупской). Подчеркивая достоверность происходящих событий, он строит свое оформление на документальных фактурах. Все предметы на сцене



не бутафория, а сделаны из натуральных материалов (наган, настоящий патефон с играющей старой пластинкой), вызывающих конкретные жизненные ассоциации. Декорация эмоциональна и по светопластике: источники света, освещаая сцену не только сверху, но и снизу, пластически остро выявляют актера. Документальность оформления спектакля усиливает развитие драматургического конфликта, не теряя при этом своей театральной специфики.

Много сил отдал Республиканскому театру кукол С. Мохов, в работах которого сочетается гротеск и точная характеристика персонажей (спектакли «Волшебная девушка» М. Джангазиева, «Охотник Таласа» К. Эшмамбетова, «Друг Апенди» М. Корабельникова, «Военная тайна» Н. Давыдовой и др.).

В настоящее время, когда роль театрального художника еще теснее сближена с функцией режиссера, поскольку от него в значительной степени зависит, какой новой стороной откроется мир уже известных литературных произведений, опыт киргизских декораторов составляет свой, оригинальный вклад в советскую сценографию.

Успешно развивается графика республики. Плодотворно работают мастера старшего и среднего поколений. В графике наблюдается новая тенденция, характеризующаяся появлением в этом искусстве талантливых национальных графиков, глубоко понявших сложную систему графической условности и своеобразие ее эстетических качеств (Б. Джумабаев, А. Турумбеков).

Признанным мастером графического искусства республики остается Л. Ильина. Ее произведения этих лет приобретают большую широту звучания, высокую гражданскую патетику. Несмотря на то что Ильина с одинаковым успехом работает в различных техниках (офорт, акварель, ксилография, рисунок, литография, сухая игла), для ее творчества наиболее характерна черно-белая и цветная линогравюра. В 60-е годы в линогравюре выполнены такие талантливые листы, как «Мать», «Делегатки из Тянь-Шаня», «Пусть буду я», «В концерте», «У доктора» и другие, в которых продолжается развитие темы, начатой Ильиной еще в «Слове о киргизской женщине». Серия цветной линогравюры «По Киргизии» (1964) является одним из ярких примеров хорошего знания художницей жизни и психологии киргизского народа. К 40-летию Советской Киргизии Ильина создала серию линогравюр «Молодежь Киргизии» (1966), для которой характерны целостность замысла и завершенность исполнения. В серии линогравюр «Материнство» (1967) Ильина снова возвращается к любимому образу, где вечная тема приобретает современное общечеловеческое звучание. Центральный лист «Мадонна» (илл. 318) передает обобщенную идею материнства, утверждает его величие и красоту, не утрачивая при этом жизненной конкретности. Завершается серия листом «Счастье», в котором выразительный монументально-пластический язык достигает подлинного художественного совершенства. В серии линогравюр «Женщины мира» (1964—1965) Ильина в монументальных, символического звучания образах ставит одну из жизненно важных проблем современности — идею борьбы за мир и



313. С. Ишенов. Красные волы и синий плуг. 1969

защиты детей. Страстная эмоциональность и лаконичность графического языка хорошо раскрывают публицистичность замысла серии. Крупным масштабом выделяется центральный лист «Не смей!», где мать выступает как огромная сила, оберегающая своих детей от надвигающегося на них огня. За серию линогравюр «Молодежь Киргизии» и «Материнство» Ильиной присуждена Государственная премия СССР. В 70-х годах художницей выполнен ряд тематических циклов. В них решаются новые композиционные и образные задачи.



314. С. Торобеков. В юрте. Мать. 1969





315. М. Сыдыкбаев. Эскиз декорации к опере «Алтын-кыз»  
В. Власова, В. Фере. 1973

Серия «Праздник в колхозе» воплощена в линогравюре с последующей раскраской акварелью. В сериях линогравюр «Отечество», «Времена года» Ильина добивается синтетичности образов умелым сочетанием разнопространственных и разновременных явлений. Внимание ее по-прежнему привлекает творчество Ч. Айтматова. По мотивам его произведений она выполнила триптих «Материнское поле», «Прощай, Гульсары», «Белый пароход» (1972).

Талант одного из основоположников графического искусства Киргизии А. Михалева проявился в акварели и литографии. В начале 60-х годов им созданы серии литографий «У нас в Пржевальске» и «На Южном горно-металлургическом комбинате», отличающиеся большим мастерством и тонким чувством гармонии цветовых отношений. Среди акварелей Михалева по тонкости исполнения примечательна серия «У подножия Тянь-Шаня» (1967); выразителен лист «По дороге в Джумгал», большую часть которого занимает изображение неба. Глубоко-синее, оно кажется бездонным, придавая вещи эпическое звучание и масштабность. В конце 60-х и в 70-е годы наряду с акварельными пейзажами Михалев подготовил несколько тематических серий в литографии и акварели («Свет ленинских идей», «В одном колхозе», «Рыбаки Иссык-Куля», «В студенческом стройотряде»).

Ряд известных графиков республики в рассматриваемый период создали свои лучшие произведения. Это А. Сгибнев (серия «Кенес-Анархайские эпизоды», «Портрет Н. Тихонова», «Кочующий маслозавод», «Новый город Майли-Сай»), И. Белевич (серии «В передовых бригадах» и «Уркуя Салиева»), А. Осташев (триптих «30-е годы», цикл акварелей «Первый учи-

тель», илл. 316, портреты А. Пушкина, Ф. Достоевского, Ч. Айтматова и др.).

Графики М. Оморкулов, Р. Нудель, У. Ахунов успешно работают в акварели. В «Портрете бетонщика Семетея» (1962) Оморкулова раскрывается мужественный и выразительный облик портретируемого. Композиции акварелей Оморкулова обычно несложны, но наполнены живым ощущением жизни, легки и прозрачны. Таковы его пейзажи «Вид на Уч-Курганскую ГЭС», «У карьера». Лиричны акварели «Сети», «Дворик», «Старое дерево» и другие. В 70-е годы Оморкулов продолжает разрабатывать тему промышленного преобразования Киргизии («Рудник в горах» и др.). Кроме того, им написан ряд лирических пейзажей («Река Нарын») и портретов рабочих и колхозников («Персональный пенсионер»). Нудель пишет акварелью пастозно по сильно увлажненной бумаге. Это напоминает технику гуаши. Чтобы выявить конструкцию формы, он как бы окантовывает предмет черным контуром. Индустриальной тематике Нудель посвятил серию «На Камвольном комбинате» (1969). Ахунов работает в духе классической акварели. Его листы отличаются свежестью, свободой и живописностью письма. Таков один из его лучших пейзажей «Пахота» (1966), тонкий и поэтичный. В 70-е годы Ахунов выполнил серию акварелей «Архитектурные памятники Средней Азии».

Среди молодых графиков выделяются Е. Кузовкин и Б. Джумабаев. Их излюбленная техника — эстамп. Для работ Кузовкина характерна выразительность линий и штрихов, четких и энергичных, гибких и легких. При всей графической условности художник пластически верно воспроизводит реальную действительность. В каждом произведении он ищет новые композиционные решения. Его линогравюры из серии «Иссык-Куль и его люди» (1969) строгие и простые. Серия строится на конкретном жизненном материале, который подсказывает художнику новые формы графического языка. Для всех листов серии характерна динамика и завершенность композиции, плотность и материальность рисунка. Гравюра «Красные конники» (1968) благодаря легкости и непринужденности тонкого рисунка приобретает музыкальную певучесть и воздушность. Силуэты всадников плавно двигаются по условному фону, состоящему из множества стилизованных радуг. Вся сцена объединена в один зрительно ощущаемый образ с символическим смыслом — красные конники несут свет и добро детям, будущему поколению. «Дыхание земли» (1972) — одна из серий, выполненных в технике цветной гравюры на картоне. Она отличается лиричностью и нежным колоритом.

Интересным графиком был А. Шубин. Главная тема его творчества — альпинизм («Среди трещин», «В ледниках», «Тишина», «На гребне» и др.).

Развитие книжной графики в Киргизии относится к середине 50-х и началу 60-х годов, что связано с общим подъемом советского книжного искусства, а также появлением в республике специалистов по книжному делу и укреплением полиграфической базы. Важную роль в этом сыграла и организация с конца 50-х годов всесоюзных книжных конкурсов. В результате улучшился художественный уровень киргизской книги, мастера ее стали отмечаться медалями, дипломами и грамотами на всесоюзных и межреспубликанских кон-



курсах. Для книжных графиков Киргизии характерны постоянные поиски пластической выразительности, интерес к рисунку, что идет от творчества лучших советских мастеров книжного искусства. Дарование каждого из художников раскрывается в тех или иных гранях книжного комплекса. Так, если А. Осташев, Б. Джумабаев и другие сильны в иллюстрациях, то способности А. Мисюрева и В. Максимова проявляются более всего в конструировании книги, а художники И. Бульба, И. Ефимов, А. Ерошенко и другие известны в основном как оформители. Л. Ильина и В. Рогачев выступают и как иллюстраторы и как конструкторы книги. В книжной графике работают и такие способные художники, как А. Шубин, В. Гладков, Т. Герцен, Ю. Ким и другие.

Л. Ильина в оформлении книги руководствуется концепцией В. Фаворского, рассматривающего книгу как единый целостный организм. При этом основную роль она отводит пластическому выражению замысла, определяющего и раскрывающего ценность литературного произведения. Таковы иллюстрации Ильиной к романам К. Джантошева «Каныбек», С. Бабаевского «Сыновний бунт», повестям «Старик и море» Э. Хемингуэя и «Джамиля» Ч. Айтматова. Ильина мастерски организует книгу: членит ее ритмом крупных изображений, гармонически входящих в композицию листа. Иллюстрации к книгам «Сонеты Шекспира», «Лирика Лермонтова» (1975—1976), представляющие собой изящные миниатюры, свидетельствуют о непрерывном росте мастерства художницы.

Успешно работает в книжной графике А. Осташев. Как наиболее интересные следует отметить его иллюстрации к книгам «Жить хочется» Д. Абдукаримова, «Первый учитель» и «Ранние журавли» Ч. Айтматова, «Смех Куйручука» К. Бектенова. Излюбленная техника Осташева — черно-белая линогравюра. В. Рогачев ставит более сложные психологические задачи, в которых большую эмоциональную нагрузку несет выбор национальных типов и острота их изображения. Таковы иллюстрации к книгам «Материнское поле», «Лицом к лицу», «Первый учитель» Ч. Айтматова, «Почему вода не ломается» К. Абдурахманова и «Кара-Курт» М. Байджиева. Интересны иллюстрации Т. Герцена, который, будучи живописцем-монументалистом, вносит в графику свойственные стенной живописи торжественность и монументальность. Таковы иллюстрации к сборнику «Думы о вожде» (1969) и эпосу «Манас» (1977, илл. 317).

Графическое творчество Б. Джумабаева, который начинал свой путь в искусстве как журнальный художник, также связано с книжной иллюстрацией. На высоком профессиональном уровне выполнены иллюстрации к книгам «Избранное» Ш. Термечикова и «Темир» Т. Сыдыкбекова. Одна из лучших работ Джумабаева — иллюстрации к книге С. Каралаева «Крылатые кони» (1966). Игра тонких белых штрихов по черному фону, контурность выразительных силуэтов сообщают сценам сказочность, иллюстрации тонко передают поэтический мир эпоса. Чтобы воспроизвести героические образы киргизских богатырей по книге С. Каралаева «Портреты богатырей и красавиц» (1968), художник обращается к новым изобразительным средствам. Здесь большую эмоциональную роль играет декоративная трактовка линии. В этих иллюст-

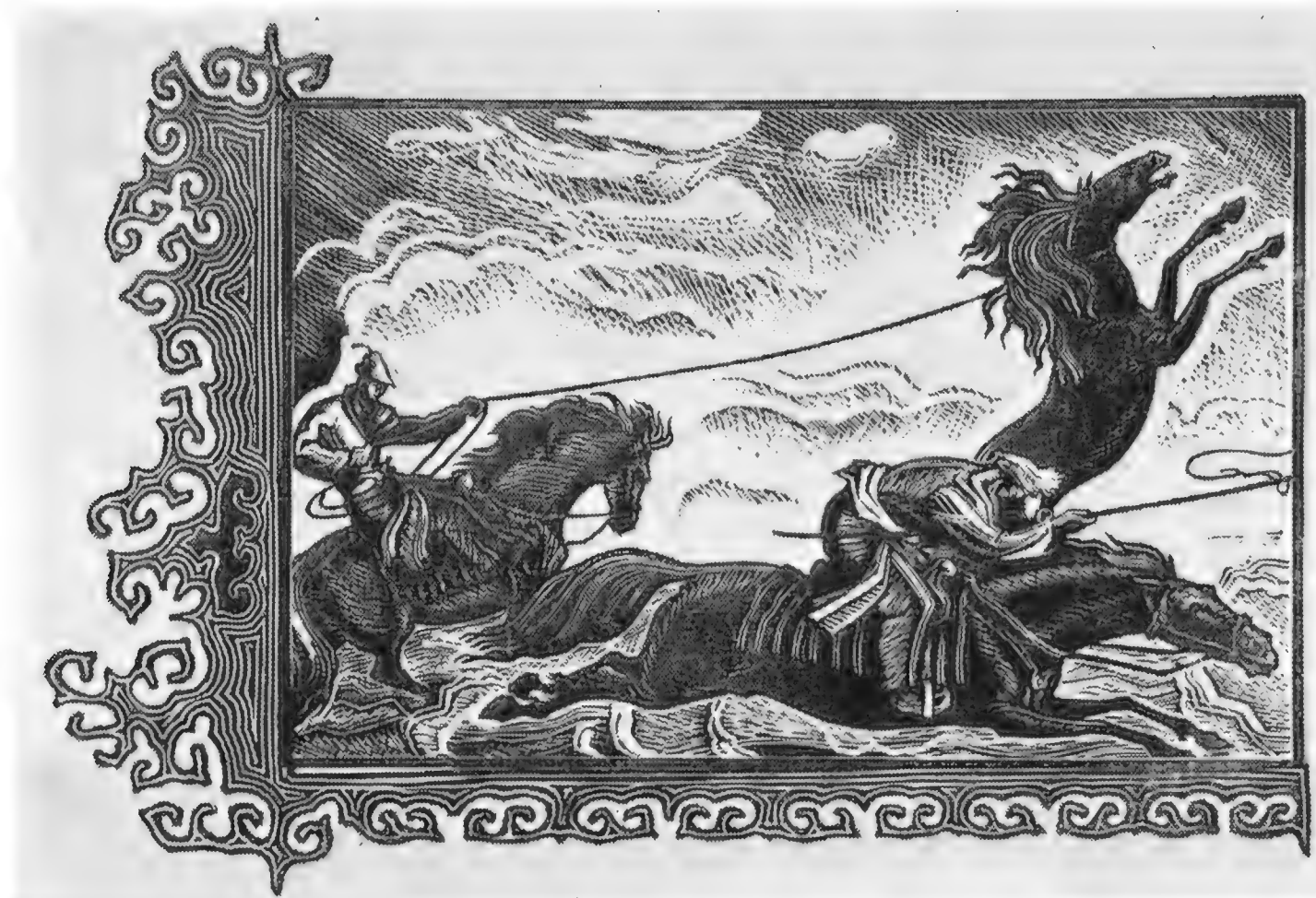


316. А. Осташев. Партбилет. Из серии «Первый учитель». 1977

рациях Джумабаев проявил способность к образной импровизации, характерной для киргизского фольклора. За цикл картин о Киргизии и серии линогравюр к эпосу «Манас» Джумабаеву присуждена республиканская премия Ленинского комсомола. Интересны работы А. Мисюрева по оформлению общественно-политических изданий. Много труда вложено им в оформление исторической «Декларации прав трудящегося и эксплуатируемого народа» (1970) и «Манифеста Коммунистической партии» (1975), отмеченных дипломами на Всесоюзном конкурсе лучших книг.

Плакат в Киргизии развивается менее интенсивно, чем станковая графика и книжная иллюстрация. Выпуск плакатов оживает к началу 60-х годов после появления ряда решений об улучшении выпуска политических плакатов. Ведущими художниками-плакатистами являются В. Жуков и Ф. Зубахин. «Учиться, учиться и учиться!» — один из лучших плакатов Жукова. Доходчивостью и ясностью характеризуется другой его плакат — «Язык Ленина знать на отлично!». Жуков — художник-сатирик, поэтому он особенно силен в сатирическом плакате («Прогулял — урожай потерял», «Работяга», «Каков уход — таков доход»). На хорошем профессиональном уровне выполнены многие плакаты Ф. Зубахина, например «Колхозник, будь зорким», «Будут корма, будет молоко и мясо», «Юбилейной пятилетке — наш ударный труд», «Служу Советскому Союзу!». Зубахин решает свои плакаты декоративно — не только цветом, но и ритмом условных элементов. В 70-е годы в плакате стала работать группа художников, оживившая этот вид искусства: А. Турумбеков («Мир, дружба, труд», «Советским животноводам слава!», К. Шкурпело («Берегите птиц»), М. Томилов («Городам — чистый воздух»).





317. Т. Герцен. Киргизский народный эпос «Манас». 1977

В 60-е годы продолжают свою активную творческую деятельность скульпторы старшего и среднего поколений О. Мануйлова, В. Пузыревский, Г. Бурлин, Г. Тупый, Н. Лодягин, которые работают над созданием портретов, монументальной скульптуры и многофигурной композиции. Вместе с тем отряд скульпторов республики пополняется новыми молодыми мастерами, для которых, как и для художников других видов изобразительного искусства, главной творческой проблемой становятся поиски новых форм национальной пластики. При этом, если одни ограничиваются созданием лишь ярко выраженного национального типажа (А. Мухутдинов, В. Шестопал, Д. Хеидзе), то другие (Т. Садыков, З. Хабибулин) обращаются к пластическим решениям, соответствующим национальным эстетическим традициям.

Т. Садыков — первый скульптор киргиз. Он работает в различных областях — портрете, жанровых композициях, мелкой и декоративной пластике, монументальной скульптуре и в разных материалах — дереве, мраморе, керамике, пластмассе. Садыков как одаренный художник, обладающий живой творческой фантазией и тонким чувством материала, постоянно ищет новые темы и формы их выражения. В портретах художников Г. Айтиева (шамот) и С. Акылбекова (1966, пластмасса) скульптор создал глубоко психологические образы с тонкой индивидуализацией характеров. Впечатляет своей непосредственностью и выразительностью «Музыкант» (1966, гипс) — национальный тип с тонкими чертами лица. Это образ человека очень мягкого, доброго. Чуть склонив голову, он весь ушел в мир музыки. Сложен психологический образ в «Дирижере» (1966, пластмасса). Трепетная, со светотеневыми контрастами манера исполнения отвечает внутренней напряженности артиста перед выходом на сцену, его творческому порыву. Интересен «Портрет народной артистки СССР Д. Куюковой» (1968, шамот). Художник сумел уловить творческое состояние артистки, перевоплотившейся в определенный образ. В скульптуре «Женщина в элечеке» (илл. 320) из цикла «Камни веков» (1962, гипс) — женщина, как бы олицетворяющая целомудрие и непосред-

ственность. В «Табунщике» Садыков воплотил черты гордого своим трудом человека. Характерный национальный образ создал мастер в скульптуре «Голова киргиза» (1971). Большая декоративная композиция «Трудные годы» (1970, гипс) представляет четыре фигуры. Каждый из персонажей по-разному реагирует на тяготы жизни. В этой работе и в ряде других намечаются поиски новых скульптурных форм, направленные в сторону обобщенности и декоративности.

В 60-е — 70-е годы ряд значительных работ создает А. Мухутдинов. Среди них — «Чабан», «Айгуль», портреты М. Рыскулова и дирижера Алиева. Совместно с В. Шестопалом А. Мухутдинов выполнил композицию «20-е годы» (1969, бронза), состоящую из трех всадников. Группа строго уравновешена и хорошо просматривается с различных точек. Этим скульпторам принадлежит также удачная композиция, посвященная молодежи, — «Современники» (1969, гипс).



318. Л. Ильина. Мадонна. Из серии «Материнство». 1967



Интересно проявил себя как мастер декоративной пластики молодой скульптор З. Хабибулин. Его деревянная миниатюра «Старик» (1969) отличается лаконичностью, остротой характеристики, основанной на тонком жизненном наблюдении. Это обобщенный образ старика киргиза, поданный несколько гротескно, с добрым юмором. В «Искене» (1968) Хабибулин стремится уловить характерные черты портретируемого, раскрыть образ современного юноши. И он достигает своей цели благодаря хорошему владению пластическими средствами. Близкая к гротеску форма скульптуры «Высотник. Эхо» (1979) точно передает и сильную натуру молодого сварщика и специфику его работы на высоте. Композиция выполнена по впечатлениям, полученным на строительстве высокогорной Токтогульской ГЭС. Силуэт, материал (кованый алюминий), внутренний ритм скульптуры — все подчинено задаче глубокого раскрытия характера. Простотой и искренностью, высокими пластическими качествами отмечен и образ киргизской женщины в скульптуре «Гостеприимство» (1972, дерево, илл. 319). Успешно работают в области станковой скульптуры художники В. Шестопал и Д. Хеидзе.

В 60-е — 70-е годы в республике установлен ряд монументов. Это памятник комсомольцам Киргизии (бетон, гранит) в городе Фрунзе, авторами которого являются В. Пузыревский и Г. Тупый (архитектор Е. Писарской), памятник К. Марксу в колхозе имени К. Маркса в Тонском районе, памятник Токтогулу в городе Оше и памятник С. Кайназаровой во Фрунзе, выполненные Т. Садыковым. К 50-летию Советской власти на Привокзальной площади в столице республики был установлен бронзовый памятник М. В. Фрунзе (Л. Дубиновский, А. Посядо, архитекторы Е. Вулых, В. Хавин, А. Исаев). Воздвигнуты монументы воинам, погибшим во время Великой Отечественной войны: в совхозе «Джанги-Джер» Сокулукского района (А. Мухутдинов, В. Шестопал, архитектор К. Сарбанов), в колхозе имени Ильича Калининского района (З. Хабибулин, архитекторы Н. Шепетьков, А. Мачучин), в колхозе имени К. Маркса Тонского района Иссык-Кульской области (С. Бакашев, З. Хабибулин, А. Воронин, А. Каменский, архитектор Г. Кутателадзе) и в колхозе имени В. И. Ленина того же района (С. Бакашев, архитектор Д. Ырыскулов). Два последних монумента отличает самобытность архитектурно-пространственных решений, высокая культура лепки рельефов и пластических объемов. К 50-летию Киргизской ССР и Компартии Киргизии в центре столицы республики сооружен «Монумент Дружбы» (1974, илл. 321), созданный Т. Садыковым, З. Хабибулиным и С. Бакашевым (архитектор А. Нежурин). Два пилона из белого мрамора опоясаны широкой медной лентой с горельефным изображением. В центре — две женщины-матери: русская и киргизка. Их рукопожатие олицетворяет дружбу народов Страны Советов. Далее представлены фигуры колхозников, рабочих и революционеров. В 1974 году в городе Фрунзе установлен памятник Токтогулу Сатылганову (Г. Айтиев, архитектор А. Исаев).

В 70-е годы с приходом в скульптуру талантливой молодежи творческая активность ваятелей возрастает, и вместе с тем скульптура в республике обогащается разнообразием жанров и творческих почерков.



319. З. Хабибулин. Гостеприимство. 1972





320. Т. Садыков. Женщина в элечеке. 1962

Новым явлением в декоративно-прикладном искусстве 60-х годов Киргизии стало изготовление сувениров, в которых сочетаются традиционные национальные материалы, техника и декор с современными утилитарными и эстетическими потребностями. В этом отношении представляли интерес изделия, выполненные в объединении народных художественных промыслов «Кыял», сувенирном цехе Фрунзенского кожзавода, цехах Театрального общества и Художественного фонда.

Сувенирный цех Художественного фонда в начале 60-х годов создавал работы в гипсе, дереве, роге и пластмассе. Из дерева вырезали и раскрашивали забавных кукол — невест и персонажей эпоса; из пластмассы изготавливали стилизованные фигурки животных, обитающих в Киргизии. Они были декоративны и точны по характеристике. Позднее в Художественном фонде стали изготавливать раскрашенные шахматы, стилизованные в национальном духе, а также ювелирные изделия из мельхиора и латуни — кольца, кулоны,

пряжки, в которых художники стремятся сочетать национальные традиции с новыми материалами и формами изделий.

Раньше в Киргизии не было художников-прикладников со специальным образованием, поэтому эскизы изделий создавали живописцы и графики. С начала 60-х годов в республике работают два художника-прикладника с высшим профессиональным образованием — Д. Уметов и М. Абдуллаев.

Уметов — мастер ковроделия. Придерживаясь плоскостной структуры ковра, он вводит изображения людей, животных, растений и т. д. Первой значительной его удачей был детский ворсовый ковер (1961), который предназначался для современного интерьера. И поскольку бытовые вещи, украшавшие юрты, вышли из употребления, появление сюжетного ковра, который еще не имел в республике традиций, но обладал перспективами развития, было очень важно. В сюжетных коврах Уметова одна половина узора зеркально повторяет другую. Сюжетное решение художник сочетает с задачами создания орнаментальной композиции. Эти принципы положены в основу ковра «Джайлоо». Здесь автор в условной форме трактует картину жизни чабанов высокогорных пастбищ. На выставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, экспонировался ала-кийиз «Охота» (1968) Уметова. Композиция этой кошмы, выполненной в технике вваливания, в отличие от ранних произведений мастера построена асимметрично. Произведение отличается не только смелостью компоновки фигур и композиционного решения, но и колористической трактовки. Оно с успехом экспонировалось в Польше, Чехословакии, Румынии, Финляндии. На зональной выставке республик Средней Азии и Казахстана, организованной в 1972 году в Москве, был представлен другой интересный сюжетный ала-кийиз Уметова «Хозяин гор» (1970, илл. 322); художник с большой свободой скомпоновал фигуры, заполняющие центральное поле. Изображение здесь хотя и асимметрично, фигуры расположены так, что уравниваются и в композиционном и в колористическом отношениях. Кроме ковров и войлоков, талантливый художник увлекается и другими видами прикладного искусства. Представляют интерес работы Уметова в технике чия<sup>12</sup>. Любопытна ширма с охотничьей сценой (1973). Отступлением от традиции является сочетание не перевитых шерстью плоскостей чиевой циновки с цветными узорами, что создает рельеф и обогащает декоративные возможности древней техники. Рельефность узора подчеркивается цветной обводкой фигур. Такой прием воспринимается как удачная находка мастера, усиливающая художественную выразительность вещи. В произведениях Уметова сочетание традиционного и современного — результат творческого отношения к народному искусству. Мастер часто обращается к светлым тонам — желтому, оранжевому, светло-зеленому, которые издавна имели место в народном искусстве, но применялись редко. При этом художник придерживается традиционных принципов трактовки композиции со строгой ритмикой построения узора и расцветки. Все это приводит к рождению нового, современного стиля в традиционном искусстве.

В 1969 году в республике было создано объединение народных художественных промыслов «Кыял». За пер-



вый год своего существования оно освоило 57 новых видов изделий и сувениров. «Кыял» экспортирует свои изделия в 18 стран. В объединении работает ряд талантливых мастеров народного прикладного искусства. Представительница старшего поколения А. Бекбоева тонко владеет всеми сложными видами техники национальной вышивки. Несколько вышитых ею традиционных туш-кийизов экспонировалось на всесоюзных выставках. Бекбоевой было присвоено звание народного мастера. Н. Асанова работает в традициях старых мастеров (илл. 324). Т. Амантаев, также мастер старшего поколения, работает преимущественно в мелкой пластике. В традициях народных мастеров создает чиевые и ширдачные изделия Ш. Мамбетаипова. Молодой мастер В. Сырнев усвоил все виды техники киргизского ювелирного дела — чернь, чеканку, зернь, накладную филигрань и другие — и умело сочетает их с такими традиционными материалами, как бирюза, кораллы, перламутр, а также с камнями, ранее не встречавшимися в киргизских ювелирных изделиях (яшма). Он тонко чувствует зависимость художественного образа ювелирного произведения от характера композиции, особенности техники, в соответствии с которыми им и используется тот или иной полудрагоценный камень (илл. 323). Основные материалы Ш. Дайирбекова — латунь и мельхиор. С большим мастерством и тонким знанием киргизского народного ювелирного искусства им исполняются браслеты, серьги, кольца и другие женские украшения с традиционной накладной филигранью и использованием традиционного коралла, где камень играет организующую роль и придает вещи особую декоративность, элегантность (илл. 325).

В 70-е годы в республике начинает работать группа керамистов над созданием национальной керамики, как функциональной, так и декоративной (Э. Токтоганов, Э. Клычбеков, И. Чокоев).

В рекомендациях I Республиканского слета народных мастеров Киргизии, состоявшегося в 1972 году во Фрунзе, был намечен ряд важных мероприятий по развитию народного прикладного искусства.

60-е годы в Киргизской ССР ознаменованы широким подходом к решению градостроительных задач. Были разработаны или начали проектироваться новые генеральные планы многих городов республики, в первую очередь таких, как Фрунзе, Оша, Джалал-Абад, Рыбачье, Таш-Кумыр, Чолпон-Ата и другие; запроектированы генеральные планы десятков сельских населенных мест — районных центров, центральных и бригадных поселков, колхозов и совхозов. Все это положительно сказалось на упорядочении застройки городов и селений, улучшении их эстетического облика. Рассматриваемый период характеризуется постепенным отходом от практики выборочной застройки и переходом к комплексному строительству жилых микрорайонов, укрупненных кварталов, промышленных зон, общественных центров населенных мест. Наиболее удачными примерами могут служить жилая застройка в г. Майли-Сай, восточная промышленная зона Фрунзе, пансионат приборостроительного завода на побережье озера Иссык-Куль, село Орто-Алыш и другие.



321. Т. Садыков, З. Хабибулин, С. Бакашев, архитектор А. Нержурин. Монумент Дружбы. 1974. Фрунзе



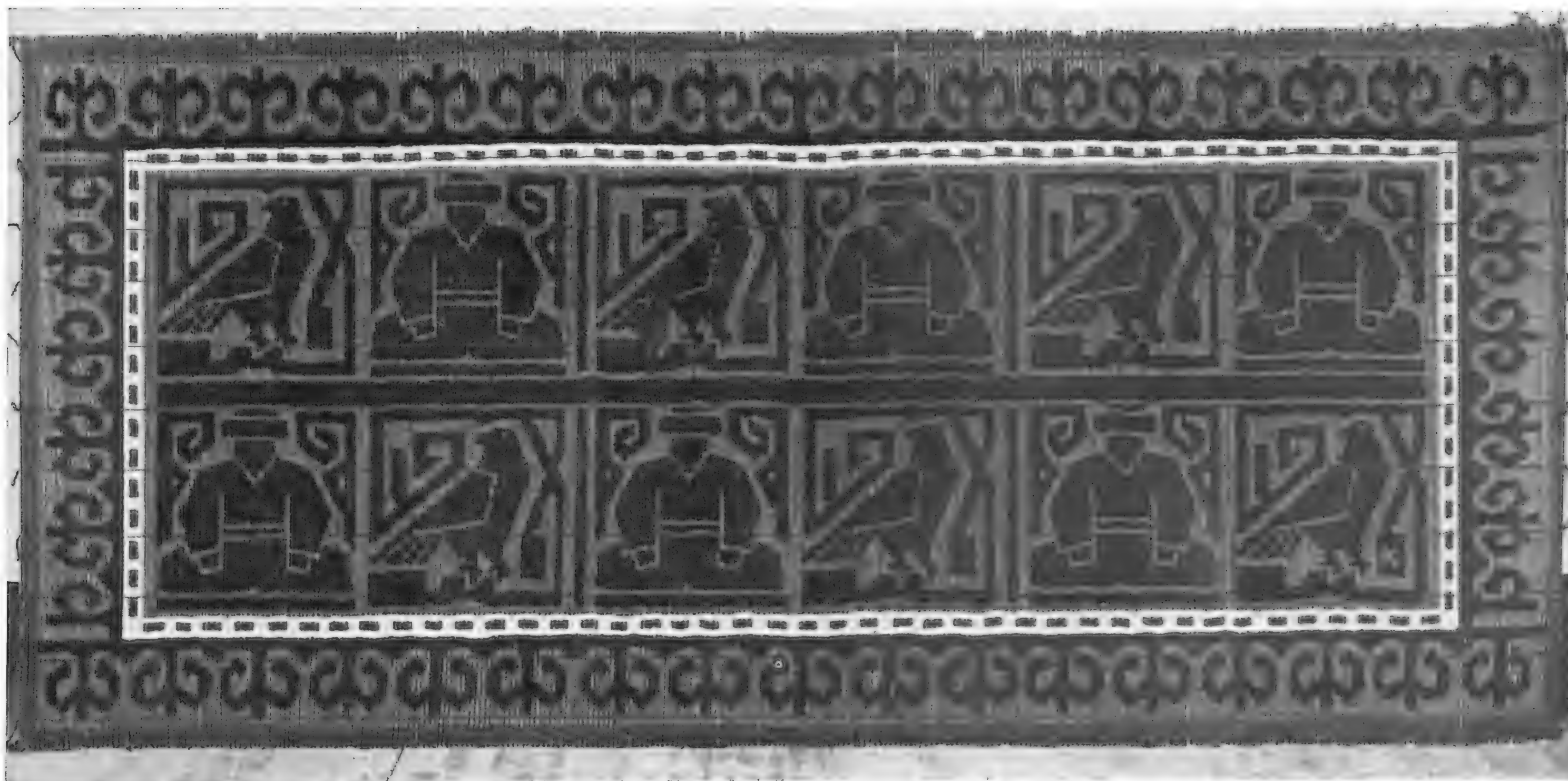


Важной особенностью градостроительства этих лет явилось ограничение роста городских территорий; возрастает тенденция к реконструкции сложившейся застройки, что позволило значительно преобразить центральные районы, в первую очередь главных городов севера и юга республики — Фрунзе и Оши. Так, центр столицы Киргизии приобрел вид обширного, хорошо благоустроенного паркового пространства, учитывающего климатические условия юга. Среди зелени свободно расположились все основные республиканские и городские административные, культурные и торговые учреждения, произведения монументального искусства, образуя сомасштабный человеку архитектурный ансамбль. Это один из наиболее удачных современных примеров реконструкции центра крупного города. Большое промышленное и гражданское строи-

322. Д. Уметов. Хозяин гор. Ала-кийиз. 1970

323. В. Сырнев. За полчаса до весны. Комплект ювелирных украшений — браслет, кольцо. 1975





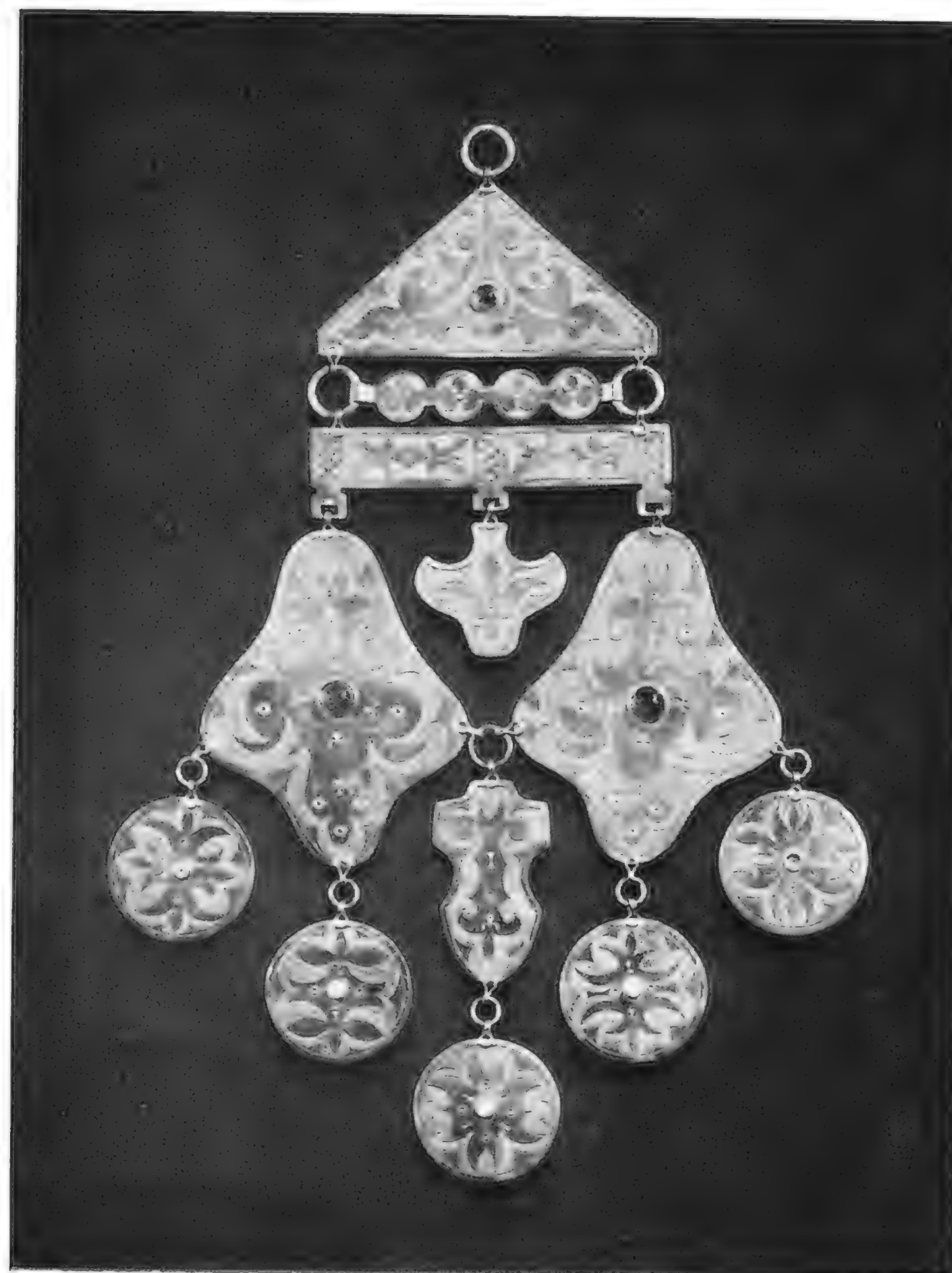
324. Н. Асанова. Конуш (Новое пастбище). Панно из чия. 1977

тельство в Киргизии сопровождалось развитием типового проектирования, индустриализацией строительства, освоением полносборных каркасных, панельных, а позднее и других конструктивных систем. Появилась объективная основа для изменения и пересмотра эстетических параметров массовой застройки, художественное освоение которой началось в основном с 70-х годов.

Начало 70-х годов отмечено еще одной важной чертой в архитектуре Киргизии — переходом к строительству зданий повышенной этажности в условиях высокой сейсмичности. Освоение высотного строительства позволило приступить к решению ответственной художественной проблемы — формированию нового силуэта города.

Сосредоточение промышленного строительства в обширных зонах на свободных территориях городских окраин способствовало рождению нового целостного облика промышленных районов, прежде всего во Фрунзе, Оше, Токмаке, Майли-Сае и других городах. В числе наиболее удачных сооружений — электроламповый завод в городе Майли-Сае, Ошский текстильный комбинат, Киргизский камвольно-суконный комбинат и автосборочный завод во Фрунзе.

Массовое городское жилищное строительство Киргизии осуществлялось по типовым проектам. Однако ограниченная номенклатура зданий, однообразие архитектурных решений, невысокое качество строительных и отделочных работ привели к безликости жилых микрорайонов, кварталов, улиц. Жилые дома строи-

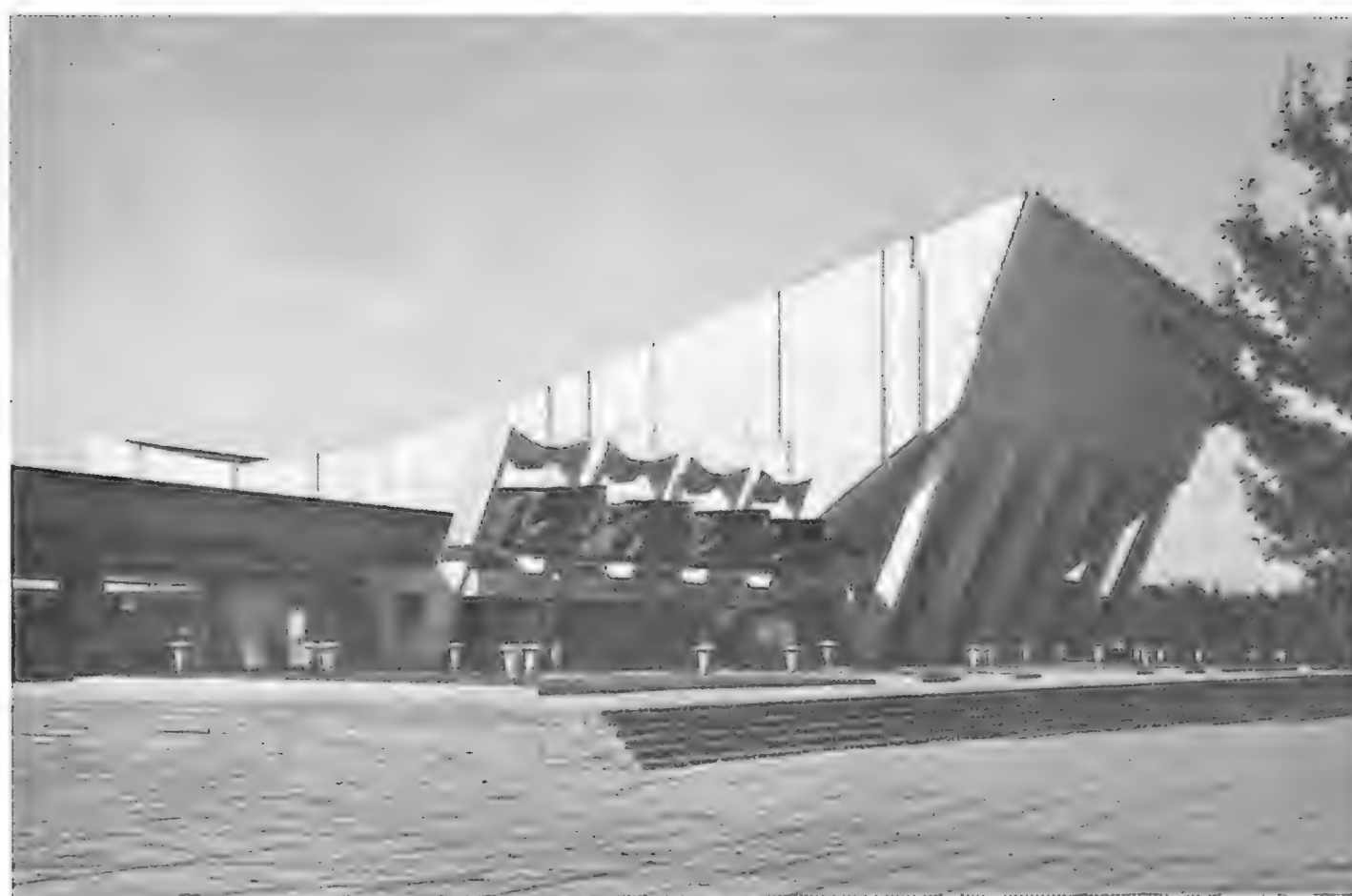


325. Ш. Дайирбеков. Ювелирное украшение «Чолпу». 1977





326. Ф. и М. Евсеевы. Киргизский государственный драматический театр. 1970. Фрунзе



327. А. Костин, В. Маруков, Е. Юргенсон. Дворец спорта имени В. И. Ленина. 1970-е гг. Фрунзе

лись в основном из кирпича, а с 1962 года во Фрунзе, позднее и в Оше — из крупных панелей серии, имевшей всего два типа домов, мало отличающихся один от другого. Положение значительно улучшилось с середины 70-х годов, когда в массовой жилой застройке стали применять новые серии типовых проектов жилых домов с улучшенной планировкой и более выразительным архитектурным решением объемов и фасадов зданий. Наиболее интересными являются жилые здания, построенные по индивидуальным проектам, в том числе группа 9-этажных башенных домов во Фрунзе по улице Советской, жилой дом с магазином «1000 мелочей» по Ленинскому проспекту, жилой дом по улице Токтогула, возведенный из монолитного железобетона в скользящей опалубке. В индивидуальных проектах выделяются фасады с лоджиями и орнаментальными ограждениями, подчеркивающими игрой светотени пластику стены южного жилища.

Особенно заметны достижения в архитектуре общественных зданий, построенных во Фрунзе. Первым из них, где отчетливо проявились черты современного архитектурного стиля, стало кафе «Сон-Куль» (1961, архитекторы А. Коржемпо, Ю. Градов) по Ленинскому проспекту, в котором широко использовались витражи как ведущий элемент композиции фасадов. Самое крупное общественное сооружение 60-х — 70-х годов — комплекс зданий Академии наук Киргизской ССР (архитекторы Ю. Билинский, А. Бочаров). Комплекс расположен в центральной части Фрунзе и представляет собой ансамбль взаимосвязанных 4—5-этажных корпусов академических институтов, подчиненных оси симметрии, перпендикулярной Ленинскому проспекту. Здесь впервые в Киргизии применены стационарные солнцезащитные устройства в виде железобетонных козырьков над окнами, что придает фасадам объемность и усиливает игру светотени на поверхности стен. В композицию фасадов боковых корпусов введены цветные майоликовые декоративные вставки. В 1967 году во Фрунзе построен Мемориальный дом-музей М. В. Фрунзе. Здание представляет собой простой, в виде строгого параллелепипеда объем и расположено на месте дома, в котором родился и жил в детстве М. В. Фрунзе. Дом сохранен полностью и является главным экспонатом музея, занимая его первый этаж. Местоположение дома и габариты участка предопределили композицию здания (архитекторы Ю. Карих, Г. Кутателадзе). Первый этаж почти полностью



328. Д. Ырыскулов, В. Назаров, Ш. Джекшенбаев. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. 1974. Фрунзе





329. Т. Герцен. Отдых. Фреска в интерьере клуба совхоза имени Ильича Кеминского района. 1967

остеклен, а верхние три этажа в основном ограждены глухой стеной, и расположенные там залы музея имеют лишь искусственное освещение. К числу значительных архитектурных объектов относится построенный в 1970 году Киргизский государственный драматический театр во Фрунзе с залом на 800 мест (архитекторы Ф. Евсеев, М. Евсеева, *илл.* 326). Окружающие зрительный зал фойе, кулуары, вестибюль, ограждены сплошными витражами и обращены в сторону центральной площади города. Завершает композицию театра высокая сценическая коробка. Основной пластический мотив фасадов — четкий геометризм вертикальных и горизонтальных членений витражей, тяг, колонн и т. д. В наружной и внутренней отделке использованы различные естественные материалы (камень, дерево).

В середине 70-х годов во Фрунзе построены и другие значительные общественные здания, в том числе Дворец спорта имени В. И. Ленина (архитекторы А. Костин, В. Маруков, Е. Юргенсон (*илл.* 327), Музей изобразительных искусств (архитекторы Д. Ырыскулов, В. Назаров, Ш. Джекшенбаев (*илл.* 328), Главный павильон ВДНХ Киргизской ССР (архитекторы В. Лызенко, А. Нежурин), центральный универмаг «Ай-Чурек» (архитекторы Ю. Пересветов, Б. Соболевский), гостиница «Пишпек» (архитекторы В. Лызенко, Г. Кутателадзе, Р. Мухамадиев), цирк на 2000 мест (архитекторы Л. Сегал, И. Шадрин, А. Нежурин), Верховный суд Киргизской ССР (архитектор В. Кур-

батов), кроме того — театральные здания в Оше и Нарыне, Дом молодежи в колхозе имени В. И. Ленина Кантского района (архитектор Е. Чубенко) и другие.

За архитектуру Музея изобразительных искусств (1974) авторы удостоены Государственной премии Киргизской ССР имени Токтогула. Музей представляет собой двухэтажное, квадратное в плане здание с внутренними дворами. Основная экспозиция расположена на втором этаже в залах с верхним светом. Фасады музея построены на контрасте глухого объема верхней части с остекленным или частично открытым, поставленным на колонны первым этажом. Архитектура здания лаконична, сдержанна в своих формах.

Оригинален по объемно-пространственному решению Главный павильон ВДНХ Киргизской ССР (1974). В плане павильон представляет собой треугольник со сторонами по 70 метров, перекрытый вантовой конструкцией без промежуточных опор. Поднятый кверху над главным входом козырек создает силуэт постройки, ассоциирующийся с вершинами виднеющихся вблизи гор.

Со второй половины 60-х годов в архитектурную среду стали активно включаться произведения монументальной скульптуры. Особенно большое количество произведений появилось в центре столицы Киргизии, в том числе упомянутые выше памятники М. В. Фрунзе, Токтогулу Сатылганову, «Монумент



Дружбы», а также первый архитектурно-монументальный ансамбль в Киргизии — Аллея Героев (архитектор В. Курбатов, скульпторы Т. Садыков, Г. Тупый, В. Шестопал, А. Мухутдинов, З. Хабибулин, Т. Досмагамбетов). Монументы во многих случаях органично входят в архитектурную среду площадей, скверов, проспектов, улиц. Так, Аллея Героев стала частью одного из главных и хорошо благоустроенных проспектов города — проспекта Молодой гвардии. Памятник М. В. Фрунзе организует пространство Привокзальной площади, а памятник Токтогулу стал центром Театральной площади Фрунзе.

Произведения монументального искусства все чаще появляются на фасадах и в интерьерах общественных зданий. Среди них следует назвать оформление новых зданий драматических театров во Фрунзе (С. Бакашев, А. Воронин, А. Каменский, З. Хабибулин) и в Оше (Т. Герцен, Д. Молдахматов, В. Буторин). Значительная работа проделана монументалистами Киргизии по оформлению нового здания цирка (1976—1977). Здесь работали С. Бакашев, Э. Клычбеков, И. Чокоев и Д. Молдахматов. В декоративной скульптуре проявилась несомненная одаренность авторов, их острое чувство материала. Уделяется внимание районным центрам республики. Так, С. Бакашев оформил керамическими декоративными рельефами на темы «Культура» и «Животноводство» Дворец культуры в колхозе имени К. Маркса Тонского района (1966). Художник с большим мастерством использовал здесь композиционные принципы киргизского прикладного искусства. Сцены из современной жизни переданы с тонким лиризмом и особой мягкостью.

Получили развитие и другие виды монументального искусства. Интересен фасад кинотеатра «Ала-Тоо» (художники А. Воронин, В. Капустин, В. Константинов), где выполнен керамический рельеф, хорошо связанный с архитектурными членениями фасада и отличающийся скромной, но выразительной цветовой гаммой. Значительной работой монументалистов является рельеф на фасаде Мемориального дома-музея М. В. Фрунзе (1967, художники А. Воронин, А. Каменский, З. Хабибулин, С. Бакашев). Квадратное здание с глухими бетонными стенами опоясано тематическим рельефным фризом с изображением сцен из жизни Красной Армии. Обобщенность форм и символичность

образов органически сочетаются с монолитной архитектурой, создавая единый художественный ансамбль, основанный на удачном синтезе архитектуры и изобразительного искусства. Смальтовая мозаика «Встреча гостей» на стеле при въезде в город из аэропорта (1963—1965), выполненная А. Михалевым, сыграла определенную роль в становлении монументального искусства республики. В оформлении Орто-Токойского водохранилища (1973—1974) — пять мозаичных панно. Михалев добивается четкого, выразительного силуэта групп, ритмической слаженности композиции.

Интересна смальтовая мозаика А. Каменского в фойе Детской музыкальной школы (1966). Изящные фигуры девушек на фоне большого золотистого солнца музыкальны по ритму и цвету. Мастер удачно нашел масштабное соотношение пространства интерьера и мозаики.

Фреска Т. Герцена в клубе совхоза имени Ильича (1967, Кеминский район, *илл. 329*) явилась в Киргизии первой ласточкой в этом сложнейшем виде монументальной росписи. В 1973—1974 годах Герцен и Молдахматов украсили мозаикой фасад Ошского киргизского драматического театра в Оше. Сдержанная голубовато-серая холодная гамма мозаик контрастна теплему колориту естественной среды юга Киргизии. Хорошо найден масштаб фигур по отношению к зданию, а свободная их компоновка создает легкость восприятия многофигурной группы. Оригинально по замыслу оформление нового здания Государственного русского драматического театра имени Н. К. Крупской во Фрунзе, осуществленное Л. Ильиной в 1971—1972 годах. Эмблема театра на восточной его стене выполнена из кованого железа. Динамичное плетение железных полос в фойе, керамическая стенка буфета, цветной витраж на фасаде здания органически включились в архитектурный ансамбль. Условность композиций придает ему строгую декоративность.

Монументальное искусство Киргизии успешно развивается. Активное строительство в республике, бурный рост культурных учреждений предъявляют повышенные требования к монументалистам, их труд становится насущной потребностью и города и села. При этом весьма отрадно стремление монументалистов к комплексным творческим решениям, поискам образов современного звучания.



## П Р И М Е Ч А Н И Я

<sup>1</sup> Роспись находится в зале заседаний Грузинского филиала Института марксизма-ленинизма.

<sup>2</sup> По словам М. Бердзенишвили, он пытался в этой работе реабилитировать Медею, которая, согласно трагедии Еврипида, чтобы отомстить неверному супругу Язону, умертвила своих детей.

<sup>3</sup> Иллюстрации украсили одно из юбилейных изданий поэмы (перевод Н. Заболоцкого. Издательство «Художественная литература». М., 1966) и были напечатаны в виде альбома «Леван Цуцкиридзе. Иллюстрации к поэме «Витязь в тигровой шкуре» (Тбилиси, 1966).

<sup>4</sup> Г. А. Алиев. Высокая миссия советского художника.— «Советская культура», 1981, 14 апреля.

<sup>5</sup> Т. Салахов. Говорят молодые художники.— «Искусство», 1958, № 10, стр. 21.

<sup>6</sup> Авторский коллектив создателей города Навои в 1969 году был удостоен Государственной премии СССР, а И. Орлову и Н. Симонову в 1975 году была присуждена премия имени П. Абберкромби Международного союза архитекторов.

<sup>7</sup> Авторский коллектив создателей центра Ташкента с площадью В. И. Ленина был удостоен Государственной премии СССР 1975 года.

<sup>8</sup> Искусству витража И. Липене обучалась в Вильнюсе у А. Стошкусиса и К. Моркунаса.

<sup>9</sup> О технике абровых тканей см. т. 5, стр. 386.

<sup>10</sup> Г ё л ь — медальон на центральном поле ковра — основной орнаментальный мотив туркменских ковров, различный у каждого племени (текинский, салорский, иомудский и др.).

<sup>11</sup> Стенограмма V съезда Союза художников Киргизской ССР, стр. 35.

<sup>12</sup> Ч и й — вид тростника и название циновки из тростника, перевитого цветной шерстью, образующей разнообразные узоры.



# HISTORY OF ART OF THE PEOPLES OF THE USSR (1960—1977)

## (Summary)

The 9th volume of the *History of Art of the Peoples of the USSR* covers the development of multinational Soviet art from the beginning of the 1960s to 1977 — the year of the sixtieth anniversary of the Great October Socialist Revolution. 1977 is also notable as the year of the adoption of new Constitution of the USSR proclaiming the country a socialist state of the whole people and raising socialist democracy in it to a new and higher level. The period under review was marked by intensive progress of arts in all the Union and Autonomous Republics, Areas and Regions of the Soviet Union. This made it necessary to increase considerably the scope of the present volume and, consequently, to publish it in two books. The first deals with the state of the arts in the Russian Federation, the Ukraine, Byelorussia, Moldavia and Lithuania. The second covers Latvia, the Transcaucasian Republics, as well as the Republics of Soviet Central Asia and Kazakhstan.

When a developed socialist society materialized in our country, the quality of life, its economic and cultural aspects completely changed, displaying new and welcome advances. The Soviet people is a new historically formed stable social unity based on the indestructible alliance of the working people, the fraternal friendship and co-operation of all the nations and nationalities inhabiting the country of the Soviets. Under developed socialism and due to the untiring care of the Party and of the State for general well-being, the formation of the spiritually rich, ideologically firm and intellectually and emotionally developed human personality became a matter of utmost importance in Soviet society. The education of people in the spirit of proletarian internationalism and Soviet patriotism gained new incentives and assumed, as a result, a new and wider sweep. The further development of multinational socialist culture greatly enhanced the role of aesthetics in all spheres of the material and spiritual life of the Soviet people.

Throughout 1960—1977 the art life of the peoples of the USSR was the sum total of progress made by art in each Union and Autonomous Republic, each with characteristic features of its own, with its great achievements and various difficulties, each being in a state of constant flux and constant onward movement. The overall direction of art life during the period under review was given by the programme and special decisions of the Party on various cultural and art life issues. These formed the basis of the activities of the USSR Union of Artists, of the USSR Academy of Arts and the art practices of the masters of arts in all the constituent republics. The chapters of the volume show the invaluable and unique contribution of each Republic both to the solution of the high priority objectives of our art as a whole and to those having to do mainly with the life of that particular Republic. Hence, the ideological unity and, at the same time, the rich variety of national art forms, the consolidation of international links among all the nations of the Union, large and small, concern for their all-round advancement with due regard for their national specifics and for the provision of equal facilities for art activities to Soviet people of all nationalities. The art of many small ethnic groups is for the first time fully described and analysed in this volume.

Large All-Union and Republican exhibitions turned into vivid demonstrations of the achievements of Soviet multinational art, of the principles of socialist realism with its rich assemblage of individual styles and manners. Among those displays the most important were exhibitions arranged on the occasion of various anniversaries: the 50 Years of the Soviet Power Exhibition, the Lenin Centenary Exhibition, the 50 Years of the USSR and the 60 Years of the Soviet Power Exhibitions, the 25th Anniversary of the Reorganization of the All-Russian Academy of Art into the Academy of Arts of the USSR and others. Those events demonstrated for everybody to see one of the greatest gains made by art at that time: the gradual levelling off of the art skills of artists in all the Union Republics without exception. Teams of talented young artists appeared everywhere. Throughout the period many distinguished works of art were produced by a number of well-known painters, sculptors and architects of the older generation: A. Deineka, A. Plastov, M. Saryan, S. Chuikov, T. Zalkalns, N. Tomsky, M. Anikushin, D. Nalbandyan, E. Kibrik, D. Shmarinov, J. Kuzminskis, E. Okas, Z. Azgur, U. Djaparidze, T. Yablonskaya, E. Kalnins, U. Tansykbaev, V. Ryndin, S. Virsaladze, M. Posokhin, D. Chechulin, A. Kurdiani, and others. Along with them the maturity of mastership was displayed by the new generation of painters, sculptors and architects

of all the Union and numerous Autonomous Republics, who began their life in art only during the previous decade: G. Korzhev, the A. and S. Tkachovs, Yu. Chernov, A. Polyansky (RSFSR); T. Salakhov (Azerbaijani SSR); G. Yakutovich (Ukrainian SSR); G. Jokubonis, S. Krasauskas, V. Cekanauskas (Lithuanian SSR); S. Muradyan, D. Torosyan (Armenian SSR); M. Savitsky (Byelorussian SSR); L. Langinen (Karelian ASSR); E. Amashukeli (Georgian SSR); I. Klychev (Turkmenian SSR); I. Zarins (Latvian SSR); R. Akhmedov (Uzbek SSR); L. Muuga (Estonian SSR); I. Bogdesko (Moldavian SSR); K. Telzhanov, R. Seidalin (Kazakh SSR); Z. Khabibullaev (Tadjik SSR); A. Minkhalov (Yakut ASSR); T. Sadykov (Kirghiz SSR), and many others. Their creativity in no small measure determined the nature of and the quest for new stylistic expression during the period in question.

For their outstanding record in Soviet art the highest awards of the country — the Lenin and State Prizes, both All-Union and Republican — were conferred upon a number of art masters. That distinction was a recognition of the important role the art of those painters, sculptors and architects played in the public life of the country, the nation-wide acknowledgement of their contribution to art marked by profound ideological content and high aesthetic achievements.

The art of the sixties and seventies is a complex phenomenon characterized by varied aspirations of those who served it. It is a logical continuation and development of the artistic traditions proceeding from the artists' adherence to Party principles in art and from their kinship with the people they belong to. The new phase entered upon by the art culture in the USSR at that time is characterized by the ideological and aesthetic enrichment of socialist realism — new opportunities opened to it and the challenges the life of Soviet society offered to art at the time were the prime-movers of those advancements. As the material offered by the volume shows, the art of the period was a dynamic process encompassing a wide range of ideological and creative problems. These were rooted in the socio-political and cultural advancement of the country, in the pressing tasks faced by art at the time, in the new trends in artistic idiom and in the appearance on the art stage of a new generation of art masters.

With the social and political situation in the world changing — and that was the case during the period — no mean role was played by the scientific and technological revolution. In a developed socialist society it sets up objective prerequisites for wider in-depth quests for new creativity ways in art and architecture, for the revival of old and the initiation of new genres in art and for their harmonic development. Talented individualities gain a wider and more profound vision of life as they perceive the various aspects of the world around.

Another determining factor of the unity of Soviet art culture in the sixties and seventies was the stepping up of the social function of art and its ever-growing educational role in matters affecting the moral life of society. The aesthetization of the human environment — a pressing demand during the period — in no small measure influenced the development of art at the time. Directly involved in the new movement were industrial design as a synthesis of arts and decorative and applied arts. The art of the period was restructuring itself changing in the process the balance between and the interrelationships of its various branches. Monumental sculpture and painting, decorative and applied arts, architecture — all gained in their importance. On the other hand new horizons opened up before easel painting, sculpture, graphic and theatrical design arts which were successfully revealing the basic phenomena in the life of Soviet society and displaying the artists' keen powers of observation of the various sides of the spiritual life of Soviet men and women.

During the period under review all arts began to react more readily and fully to the substantive changes in this country, to what became an integral part of the lives of many Soviet citizens. Even with greater vigour and inspiration than previously and with a more profound realization of their humane mission, did the artists turn themselves to the themes of the heroic labour and feats of the Soviet people, to its heroic deeds during the October Socialist Revolution, the Civil and the Great Patriotic Wars, to its hard pressure for peace, and to such subjects as the struggle for the liberation of peoples and international solidarity of the working people. The quest for moral values assumed a pride of place in art. It often



permeates the works of art most varied in their themes and subject matter.

With subject matter — the basis of all arts — gaining in scope and depth, there appeared new means of expressiveness and image presentation. More pronounced became the craving for presenting human personalities of real intellectual and moral worth embodying the characteristic features and ideals of modern man. Various stylistic trends appeared throughout 1960—1977 in consonance with the new pressing needs of Socialist culture. At the beginning of the sixties the masters of the older generation, as well might be expected, set the tune here following the stylistic idiom trends that had firmly established themselves in Soviet art during the previous decade. The middle generation carried on the traditions of their teachers, but the art of those reaching maturity at the time bore witness of exposure to the new trends whose successful adepts many of them became. Thus, at the beginning of the sixties the so-called Severe Style became rather widely spread in the country. Partly it was a reaction to the outward Gala-Style and the absence of conflicts in some of the art of the previous years. The creed of the Severe Style, its article of faith was getting the better of the hard sides of life, the desire of the artists to consolidate the moral fabric of it through images steeped in the realization of the harsher sides of reality. The Severe Style — one of the ways of bringing art and life closer together — was for several years popular with a wide segment of the artistic community. However, the circle of masters who followed it, was relatively narrow, while in the art of several Republics (Moldavia, for one) it had no adherents at all.

Decorativeness in art — a contrast of a kind to the Severe Style — was born of the artists' admiration of the beauty of the world we live in. That trend was often linked with the traditions of folklore imagery and the decorative art legacy of the past. That helped the "decorative trend" to gain ground, and especially so in the Eastern Republics of the country. If the Severe Style, and in its extreme forms in the first place, outlived itself to become before long a thing of the past, decorativeness was thriving throughout the entire period under review.

More complex involvement of man with the environment, the diversity and variety of such links inspired a number of artists to formulation that, though previously known to realistic art, assumed during the period an actuality of its own in the work of some masters. Quite often they began to resort to symbols, metaphors, complex associations, implications of a wide generalizing tenor.

The tendency to extend the time range of the artistic imagery became quite apparent. Works of art embracing multistructural chronological sequences of events were making their appearance on an ever growing scale. Thematic series and cycles were created. Architectural and sculptural ensembles gained in popularity. A number of diptychs, triptychs and even some polyptychs were painted. The period saw the further evolution of various art genres, their inner renewal, the enrichment of the internal bonds linking various art genres — all those developments being, in the final analysis, rooted in and stemming from life itself. Greater attention to individual traits and characterization of members of Soviet society had to some extent encouraged the "portraiture" of many thematic canvases.

The artists of the sixties made a noticeable contribution to Soviet fine arts, extended and added new meaning to its formulation resources, placed on a higher level its plasticity and imagery execution techniques. And all that in spite of a number of delusions, misconceptions and fallacies inevitable in the quest for new ways in art.

By the end of the decade new poetics and style idiom began to take shape in individual fine arts. The innovations heralded the advent of a new and relatively independent entity — the art of the seventies. And there again the life-derived subject matter and its art treatment proved to be the decisive influence. The creative endeavours of the Soviet people making up a developed socialist society and relying upon the achievements of the scientific and technological revolution, the intensive obliteration of the differences between people working by the hand and those working by the brain, the extension and consolidation of friendly links with the progressive people abroad who are pressing for peace — all those were conducive to refining and developing the intellectual potentialities and moral efficiency of the artists' contemporaries and were reflected in art through ways characteristic of it. Greater became the intent of the artists to present their heroes at their various jobs, to show the wealth of their public and personal pursuits, to reveal the full gamut of their thoughts and emotions. It was during that period that the arts displayed a mounting tendency to pose and solve by various art means important social, moral and sometimes philosophical

problems. The masters preoccupied themselves with a profound and penetrating study of the inner world of their subjects. A keener interest than previously was displayed in the underlying psychological traits of the artists' contemporary or historical subjects. A number of works reveal a tendency towards synthesizing artistic thinking and scientific analysis. If emotional motivation played an important role in the socialist realism of the sixties, intellectualism in world perception and a combination of philosophically-abstract and romantically-derived inspiration sources became a marked trend of the seventies and, especially so, in the works of the younger artists. Their creativity was often also inspired by the desire to produce a minutely-detailed transcription of reality, to display highly professional draughtsmanship and colour handling techniques.

Distinguished in this respect are the works of such young masters as O. Filatchev, T. Nazarenko, E. Romanova, A. Rukavishnikov, Ya. Kryzhevsky, F. Agaev, L. Shengeliya-Abashidze, D. Umarbekov, R. Muzis, as well as those of others, who, together with the most prominent artists of the older generation, made the art of the seventies what it was.

That period, too, had its own share of misconceptions and delusions. However, by and large, the art of the seventies, as well as the art of the sixties, was a significant step forward in the onward march of multinational Soviet culture towards the objectives set forth by socialist realism. There is no sharply defined demarcation line, we should add here, between the two periods — a number of most important public life and art factors at play then made the art of the two periods closely related to each other. It so happened (and the information presented in this volume bears ample proof thereof) that during the periods under review the trends mentioned above came into being, co-existed and changed in the art of one and the same painter or sculptor. No water-tight compartments divided the art of those two decades as a whole, neither was it isolated from the art of the preceding period.

Throughout the entire period, and the more so during the seventies, the Soviet artists displayed much interest in motives and techniques crowning world art. Painters, sculptors, non-applied graphic art masters and those working in other art media made ample use of the treasure house of world art, turned to Antiquity, the Middle Ages, Renaissance, the art of the 18th and 19th centuries. The striving to learn in the first place from the masters of Early Italian and Northern Renaissance was shared by a large group of young artists of the seventies. Nor was the interest in the country's own artistic traditions flagging. Soviet and pre-Revolutionary classical and folklore-derived art remained the focal point of the artistic community's attention. Many artists from the Union Republics were very much concerned with the deep indigenous roots of their native culture that had been brought to light over the past few decades. The Western art of the 20th century, naturally enough, made part, too, of the wide spectrum of interest-evoking traditions. The young artists do not always distinguish the divide between realistic traditions and modernism that is void of any humanistic background; but the experience gained in capitalist countries by the greatest progressive masters of fine and decorative arts is being subjected to a critical scrutiny and, by and large, accepted as a new acquisition here.

Soviet multinational fine and decorative arts, and architecture as well are more and more given to internationalistic motives. This interest was evoked and stimulated by the community of ideological principles and creative methods in Soviet art. The high professional skills of artists belonging to various national art schools allowed them to join in the common efforts to meet the aesthetic challenges faced by art on a national scale. Mutual enrichment and coming together of national cultures gained in scope and became a regular feature of this country's cultural progress. Wonderful examples of the process were, in addition to others, offered by such projects as the rehabilitation and the new construction programme architects from many Union Republics staged jointly in the city of Tashkent, the capital of the Uzbek SSR, that had been destroyed in a devastating earthquake; the war memorial complexes dedicated to the heroes fallen in the battles of the Great Patriotic War designed by multinational teams; monuments to prominent national figures put up in Moscow by Lithuanian and Georgian artists; monuments erected in Dushanbe (Tadjik SSR) by Azerbaijanian sculptors; and many other art works. Varied as the realistic idiom of Soviet art of the sixties and seventies was, the similarity in the style trends often came to the fore as evidence of the drawing closer to one another various national art schools demonstrated at the time.

The Party and the Government paid much attention to folk decorative art and crafts, as well as to industrial design and related art fields. In addition to other initiatives, a number of special



decisions were taken to promote those arts. All this helped to overcome certain faults in those most important art branches and to encourage their progress. All-Union and Republican displays of the advances made by decorative and applied arts, exhibitions of folk arts and crafts and personal exhibitions of designers and applied art masters became a regular feature of the cultural life of the country.

The introduction of pre-fabricated construction units and other industrial assembly methods into building engineering that began in the second half of the fifties brought forth considerable changes in architecture. Such restructuring went on throughout the next decades. Unbalanced popularity of functionalism at the expense of architecture's aesthetic values that set in at the beginning of the process was gradually giving way to the understanding of the importance of high aesthetic standards in architecture, and the desire to blend fine arts and architecture gained ground. The major creative achievements of architects at the period engaged wide popularity with the public at large that liked the combination of the rational and the expressive in the structures built to their plans while sculptures, murals and other art forms merged to make an integral whole.

An important landmark of the time was the adoption by the Supreme Soviet of the USSR of the Cultural and Historical Monuments Use and Protection Act. Restoration projects were launched on a wide scale as a follow-up of the Act's provisions. Many remarkable monuments of the country's architecture and art regained their original look fitting in organically into the architectural ensembles of many old towns and cities.

Soviet fine and decorative arts and architecture do not develop as isolated, cut-off entities. Art exchanges with the fraternal socialist countries, as well as contacts with those who represent progressive trends in the cultural life of capitalist countries are routine here. During the period covered by the volume such exchanges of Soviet fine arts with the art abroad and, in the first place, with that in the

socialist and number of the developing countries, not only increased in scope, but gained in their quality and substance. Soviet artists are willing participants in international contests and exhibitions staged in the fraternal countries: Bulgaria, Poland, Czechoslovakia, the GDR, and others. Numerous art projects contracted by large industrial and agricultural enterprises were executed jointly by Soviet art masters and their colleagues from other socialist countries. Soviet works of art were displayed at a great number of exhibitions arranged in France, Italy, the USA, Austria, Canada, Greece, Norway, Japan and in such developing countries as India, Afghanistan, Syria, Algeria, Morocco, and in some states of Equatorial Africa and Latin America. Throughout the period under review Soviet multinational realistic art with its lofty ideas of internationalism, humanism and Soviet patriotism saw a steady enhancement and consolidation of its international prestige and standing. It carries to the peoples of the entire world the true image of socialism-in-being, of our way of life and is an effective means in our work for peace; it spreads knowledge of the peaceful policy of the USSR, helps to achieve better mutual understanding and to cement the friendship with the peoples of foreign countries, contributes to the realization of the Programme of Peace elaborated by the CPSU.

In their totality Soviet art and architecture of the sixties and seventies present a versatile, many sided phenomenon that is an integral part of the spiritual life of the builders of communism in this country. The laws governing the art process here rest upon the humanitarian foundations of the developed socialist society, they are clearly oriented and are in a state of constant flux and therefore merit further profound studies.

An appendix closes up Book 2 of volume 9. It lists the most important discoveries and finds in the field of arts from the ancient times up to the 20th century and made by archaeologists, art historians and restoration experts at the end of the sixties to the seventies, i. e. after the previous volumes of the USSR History of Arts had already been published.



# Б И Б Л И О Г Р А Ф И Я

## ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- А л ы м о в А. Мемориальный ансамбль в Саласпилсе.— «Искусство», 1969, № 8, стр. 13—20.
- Анманис Янис. [Альбом]. Вступительная статья О. Румянцевой. М., 1980.
- Архитектура Советской Латвии. [Под общей редакцией Ю. М. Васильева]. Рига, 1973.
- Берзинь Борис. [Альбом]. Автор текста Е. Короткевич. М., 1973.
- Буторина Е., Иванов М. Лео Свемп. М., 1968.
- Вигнере Эдит. [Альбом]. Составитель и автор текста Г. Стриже-нова. М., 1979.
- Иванов О. Эдуард Калныныш. [Альбом]. М., 1982.
- Изобразительное искусство Латвийской ССР. [Альбом. Состави-тели Р. В. Лаце и Д. Р. Ламберга]. М., 1983.
- Илтнер Э. Хозяева земли. [Альбом. Автор текста и составитель Р. К. Бем]. М., 1976.
- Искусство Латвийской ССР. [Альбом. На латышском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель Р. В. Лаце. Л., 1972].
- Карклинь Г. Лео Кокле. М., 1971.
- Карклинь Г. Александра Бриедис. М., 1977.
- Кроллис Г. Два цвета времени. М., 1980.
- Лапацинска В. Латышская графика 70-х годов.— В сб.: «Со-ветская графика 78». М., 1980, стр. 36—44.
- Лаце Р. Рита Вальнере — мастер картины.— В сб.: «Советское станковое искусство». М., 1974, стр. 131—136.
- Лаце Р. В. Некоторые процессы в развитии латышской карти-ны 70-х годов.— В сб.: «Советское искусствознание 77», вып. 2. М., 1978, стр. 5—17.
- Нефедова И. Джемма Скулме. [Альбом]. М., 1982.
- Рейхмане Л. Лаймдот. Мурник. М., 1974.
- Современная латышская керамика. [Альбом]. Автор-составитель Г. Иванова. М., 1979.
- Хаенко С. Лев Буковский. М., 1982.
- Чаупова Р. Леа Давидова-Медене. М., 1973.
- Чаупова Р., Савицкая В. Эволюция латышской школы ваения в последнем десятилетии.— В сб.: «Советская скульптура наших дней». М., 1973, стр. 130—161.
- Червонная С. М. Индулис Заринь. М., 1974.
- Циелавя С. Искусство Латвии. Л., 1979.

- Apinis, Arturs. Reprodukciju albūms. M. Ivanova ievads. Rīga, 1975.
- Baranenkova A. Lea Davidova-Medene. Rīga, 1968.
- Cielava S. Arturs Lapinš. Rīga, 1969.
- Cielava S. Žanru dinamika latviešu padomju glezniecībā.— R. kr.: „Vienotā daudzveidība“. Rīga, 1978.
- Cielava S. Jūlijs Viļumainis. Rīga, 1981.
- Cielava S. Kārlis Freimanis. Rīga, 1981.
- Čaurova R. Portrets latviešu tēlniecībā. Rīga, 1981.
- Jansons, Kārlis. Albūms. Sastādītāja un teksta autore. R. Lāce. Rīga, 1978.
- Kaksis J. Alvīne Veinbaha. Rīga, 1982.
- Krollis, Gunārs. Reprodukciju albūms. G. Kļavas ievads. Rīga, 1968.
- Kučinska V. Olīta Aboliņa. Rīga, 1977.
- Kučinska V. Mākslas keramika Latvijā (1960—1980). Rīga, 1982.
- Lāce R. Dažas mākslinieciskā tēla attīstības īpatnības latviešu mūsdienu glezniecībā.— R. kr.: „Vienotā daudzveidība“. Rīga, 1978.
- Lāce R. Marta Lange. Rīga, 1981.
- Lapacinska V. Linogriezums latviešu tēlotājā mākslā. Rīga, 1975.
- Lapacinska V. Oļģerts Ābelīte. Rīga, 1978.
- Latviešu padomju scenogrāfija. Reprodukciju albūms. Sastādītāji Čirts Vilks un Emīlija Jaunzeme. Emīlijas Jaunzemes teksts. Rīga, 1981.
- Latviešu padomju stājgrafika. Reprodukciju albūms. Sastādītāja un teksta autore L. Reihmane. Rīga, 1982.
- Latviešu tēlniecības vecmeistari. Reprodukciju albūms. Sastādītāja un ievada autore R. Lāce. Rīga, 1983.
- Latviešu grāmatu grafika (1960—1970). Albūms. Sastādītājs A. Jēgers teksta, autore Z. Kuple. Rīga, 1976.
- Latviešu vitrāža. Reprodukciju albūms. Sastādītājs un teksta autors T. Grasis. Rīga, 1979.

- Latviešu mūsdienu lietišķā māksla. Reprodukciju albūms. Sastādītāja un teksta autore G. Ivanova. Rīga, 1980.
- Latviešu mūsdienu dekoratīvie audumi. Albūms. Sast. un ievada autore G. Ivanova. Rīga, 1975.
- Latviešu padomju akvareļglezniecība. Albūms. Sast. un ievada autors R. Bēms. Rīga, 1974.
- Mūsu laikmets. Sast. M. Ivanovs. Rīga, 1967.
- Nodieva A. Konrāds Ubāns. Rīga, 1974.
- Nodieva A. Latviešu keramika (1960—1975). Rīga, 1977.
- Nodieva A. Latviešu jaunākā glezniecība. Rīga, 1981.
- Novadniece I. Metālmāksla Latvijas arhitektūrā. Rīga, 1975.
- Nefedova I. Valdis Kalnroze. Rīga, 1980.
- Padomju Latvijas portretu glezniecība Reprodukciju albūms. Sastā- dītāja un teksta autore G. Kārklīņa. Rīga, 1970.
- Padomju Latvija brāļu saimē. Reprodukciju albūms. Sastādītāja I. Nefedova. Rīga, 1972.
- Pinns Rudolfs. Reprodukciju albūms. A. Ambulta ievads. Rīga, 1970.
- Rakstu krājumi „Latviešu tēlotāja māksla“. Rīga, 1962, 1968, 1970, 1975, 1977, 1978, 1980, 1981, 1983, laidieni.
- Rožkalns Dainis. Reprodukciju albūms. M. Ivanova ievads. Rīga, 1973.
- Skride Ārijs. Reprodukciju albūms. I. Kreituses ievads. Rīga, 1967.
- Skulme Džemma. Reprodukciju mapē. Ievada autore I. Nefedova. Rīga, 1981.
- Strautmanis I. Māksla arhitektūrā. Rīga, 1982.
- Sūniņš, Kārlis. Reprodukciju albūms. Sastādītājs un ievada autors R. Bēms. Rīga, 1966.
- Svemps L. Albūms. Sastādītājs un ievada autors M. Ivanovs. Rīga, 1982.
- Tabaka M. Albūms. Sastādītājs un teksta autors Z. Konstants. Rīga, 1983.
- Tīdomane G. Pēteris Upītis. Rīga, 1975.
- Ugunī gzimusī. Reprodukciju albūms. Sastādītājs L. Reihmane. Rīga, 1979.
- Vilks, Ģirts. Albūms. M. Ivanova ievads. Rīga, 1968.
- Zeme. Reprodukciju albūms. Sastādītāja L. Reihmane. Rīga, 1982.
- Žurnāls „Māksla“, 1960—1977.
- Карклинь Г. Художники Латвии. 10 творчих портретів. Київ. 1977.

## ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Бернштейн Б. Эстонская графика. М., 1970.
- Бернштейн Б. Ильмар Торн. М., 1978.
- Бернштейн Б. Гюнтер Рейндорф. М., 1981.
- Брунс Д., Кангропооль Р. Таллин. Л., 1980.
- Вага В. Я. Памятники архитектуры Эстонии. Л., 1980.
- Волков Л., Круузимяги Ю. Архитектура Советской Эс-тонии. М., 1972.
- Искусство Эстонской ССР. [Альбом. На эстонском, русском и английском языках. Автор текста и составитель И. П. Соломы-кова. Л., 1972].
- История Таллина. С 60-х гг. XIX в. до 1970 г. [Составитель Р. Пуллат]. Таллин, 1972.
- Николай Кормашов. [Альбом. Автор текста и составитель Г. Плетнева]. М., 1974.
- Кума Х. Эльги Реэметс. М., 1983.
- Малле Лейс. Цветы и радуги. [Альбом. Автор текста и состави-тель А. Корзухин]. М., 1979.
- Макарова Т. Н. Уно Роосвальт. М., 1979.
- Энн Иоханнесович Пыльдроос. Человек и мир. [Альбом. Автор текста и составитель Б. Бернштейн]. М., 1978.
- Раам В. Архитектурные памятники Эстонии. Л., 1975.
- Олев Субби. Человек и природа [Альбом. Автор текста и соста-витель Г. Плетнева]. М., 1978.
- Виве Толли. [Альбом. Автор текста и составитель Б. Бернштейн]. М., 1978.
- Червонная С. М. Антон Старкопф. М., 1967.

- Abolina R. Olev Subbi. Berlin, 1979.
- Eesti arhitektuur. Artiklite kogumik. Tallinn, 1969.
- Eesti arhitektuuri ajalugu. Tallinn, 1965.



- Eesti graafika [Album. Koostaja J. Hain]. 1963—1964. Tallinn, 1966; 1965—1966. Tallinn, 1969; 1967—1968. Tallinn, 1971; 1970—1971. Tallinn, 1973; 1972—1973. Tallinn, 1975; 1974—1975. Tallinn, 1978; 1976—1977—1978. Tallinn, 1980.
- Eesti kunsti ajalugu. II. Tallinn, 1970.
- Eesti maal [Album, eessõna autor ja koostaja E. Pihlak]. Tallinn, 1982.
- Eesti plakat. 1940—1972. [Album. Koostaja J. Keesvallik]. Tallinn, 1976.
- Eesti raamatugraafika. [Album, eessõna autor ja koostaja R. Loodus]. Tallinn, 1968.
- Eesti NSV Riiklik Kunstiinstituut. Tallinn, 1974.
- Eesti skulptuur. [Album, eessõna autor ja koostaja L. Soonpää]. Tallinn, 1967.
- Enst B. Edasi. Tallinn, 1972.
- Erm V. Anton Starkopf. Tallinn, 1977.
- Hain J. Herald Eelma. Tallinn, 1980.
- Kallion I. Kodulinn Tallinn. Tallinn, 1978.
- Kirme K. Eesti nahkehistöö. Tallinn, 1973.
- Kirme K. Inimene ja töö. Tallinn, 1981.
- Kuma H. Elgi Reemets. Tallinn, 1981.
- Lamp E. Olga Terri. Tallinn, 1982.
- Levin M. Elmar Kits. Tallinn, 1975.
- Loodus R. Nõukogude Eesti raamatugraafika. Tallinn, 1976.
- Loodus R. Märt Laarman raamatugraafikuna. Tallinn, 1976.
- Loodus R. Paul Luhten ja tema looming. Tallinn, 1980.
- Loodus R. Günther Reindorff ja raamat. Tallinn, 1976.
- Nõukogude Eesti graafikat. 1961—1962. Tallinn, 1963.
- Paas H. Ferdi Sannamees. Tallinn, 1974.
- Peil M. Avo Keerend. Tallinn, 1981.
- Pihlak E. A. Vardi. Tallinn, 1977.
- Põldroos E. Traditsiooni uudsus. Olev Subbi. Tallinn, 1981.
- Raam V. Evald Okas. Tallinn, 1982.
- Reinholm V. Ellinor Piipuu. Tallinn, 1974.
- Ruus M. Efraim Allsalu. Tallinn, 1977.
- Ruus M. Tartu maalijad. Tallinn, 1979.
- Soonpää L. Adamson—Erik. Tallinn, 1969.
- Soosaar M. August Vomm. Tallinn, 1977.
- Soosaar M. Kunstnik ja modell. Tallinn, 1978.
- Soosaar M. Ateljee — etüüde. Tallinn, 1983.
- Töid kunstiteaduse ja -kriitika alal. I. Tallinn, 1976; 2. Tallinn, 1977; 3. Tallinn, 1980; 4. Tallinn, 1981; 5. Tallinn, 1983.
- Viiraja L. Vive Tolli. Tallinn, 1975.
- Viiraja L. Ilmar Torn. Tallinn, 1979.
- «Kunst». Almanahh. 1960—1983.

#### ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Аболина Р. Станковая пластика Грузии.—«Творчество», 1979, № 8, стр. 8—11.
- Arg Georgika. Серия В., т. 7.—Вопросы нового и советского искусства.—Труды Института истории грузинского искусства Академии наук Грузинской ССР. Тбилиси, 1974.
- Ахвледiani Елена. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Вступительная статья Е. Приваловой]. Тбилиси, 1980.
- Бердзенишвили Мераб. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель И. Лордкипанидзе]. Тбилиси, 1972.
- Беридзе В. Гудиаши. [Альбом. На грузинском и русском языках]. Тбилиси — Будапешт, 1975.
- Беридзе В., Езерская Н. Искусство Советской Грузии. 1921—1970. Живопись. Графика. Скульптура. М., 1975.
- Воронина Н. Традиции и поиск. Скульптура Грузии.—В сб.: «Советская скульптура наших дней. 1960—1970». М., 1973, стр. 212—251.
- Воронина Н. Мераб Бердзенишвили. М., 1981.
- Воронов Н. Элгуджа Амашукели. М., 1971.
- Глonti К. Книжная графика в Грузии.—В сб.: «Искусство книги. 1958—1960», вып. 3. М., 1962, стр. 90—101.
- Горгадзе Алико. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Вступительная статья Э. Амашукели. Составитель Л. Гоциридзе]. Тбилиси, 1976.
- Езерская Н. Роберт Стура. М., 1968.
- Ерлашова С. Тенгиз Мирзашвили. М., 1973.
- Ерлашова С. Керамика и чеканка Грузии. Л., 1975.
- Златкевич Л. Л. Ладо Гудиаши. Тбилиси, 1976.
- Златкевич Л. Георгий Тотибадзе. М., 1978.

- Искусство Грузинской ССР. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель В. В. Беридзе. Л., 1972].
- Кобуладзе Серго. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Вступительная статья М. Кербелашвили]. Тбилиси, 1970.
- Ма ча бе ли К. Ираклий Очаури. М., 1970.
- Мелентьев Ю. Ираклий Очаури. Тбилиси, 1976.
- Ониани Вахтанг. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Вступительная статья Г. Джапаридзе]. Тбилиси, 1971.
- Привалова Е. Зураб Нижарадзе. М., 1972.
- Тоидзе Григорий Вахтангович. Грузия — любовь моя. [Альбом. Автор вступительной статьи и составитель Э. Д. Кузнецов]. М., 1979.
- Толстой В. Новая Пицунда.—«Творчество», 1969, № 4, стр. 6—9.
- Тордия Радиш Терентьевич. На древней и обновленной земле. [Альбом. Автор Н. А. Езерская]. М., 1976.
- Тотибадзе Гоги. [Альбом. На грузинском, русском и английском языках. Вступительная статья Л. Табукашвили]. Тбилиси, 1970.
- Церетели Георгий. [Альбом. Автор-составитель В. Мейланд]. М., 1979.
- Церетели Зураб. [Альбом. Резюме на английском языке. Вступительная статья Ю. И. Нехорошева]. М., 1976.
- Шанидзе Л. Гурам Кордзахия. [На грузинском, русском и английском языках]. Тбилиси, 1975.

#### Искусство автономных республик и областей Грузинской ССР

- Андроникашвили Р. Жизнь Абхазии в творчестве художников.—«Искусство», 1981, № 5, стр. 17—19.
- Воронина Н. Четыре коллектива.—«Творчество», 1975, № 6, стр. 5—7.
- Осмоловский Ю. Художники Аджарии.—«Искусство», 1981, № 5, стр. 20—23.
- Хантадзе Р. Краски Южной Осетии.—«Искусство», 1981, № 5, стр. 15—17.

- ბერიძე ვ. დავით კაკაბაძე: ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 11, გვ. 24—37, № 12, გვ. 12—24.
- შანიძე ლ. ქართული საბჭოთა ქანდაკება: თბ. 1975.

#### ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Григор Агабабян. Армянские архитекторы. [Альбом. На армянском и русском языках. Автор вступительной статьи Л. М. Бабабян]. Ереван, 1981.
- Айвазян М. А. Пейзаж в армянской советской живописи. Ереван, 1978.
- Арутюнян В. М., Асратян М. М., Меликян А. А. Ереван. М., 1968.
- Арутюнян В. М., Асратян М. М., Меликян А. А. Архитектура Советской Армении. М., 1972.
- Бабабян Л. Национальное и интернациональное в советской архитектуре.—«Советская архитектура», № 19, 1970, стр. 59—67.
- Багдасарян Саркис. [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи В. А. Тиханова]. М., 1976.
- Василенко В. Рипсиме Симонян. М., 1974.
- Марк Григорян. Армянские архитекторы. [Альбом. На армянском и русском языках. Составитель Г. Хостикиан. Вступительная статья «Путь зодчего» Л. Бабабяна]. Ереван, 1976.
- Гюликехян Нана Григорьевна. Армения — песня моя. [Альбом. Вступительная статья М. А. Айвазян]. М., 1974.
- Драмбян Р. Бажбек-Меликян. М., 1970.
- Драмбян Р. Г. Государственная картинная галерея Армении. М., 1982.
- Езерская Н. Ерануи Асламазян. М., 1972.
- Ерлашова Е. Акоп Акопян. [Альбом]. М., 1983.
- Зардарян О. [Альбом. Вступительная статья А. А. Каменского]. М., 1970.
- Игитян Г. Минас Аветисян. М., 1970.
- Изобразительное искусство Армянской ССР [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи М. М. Казарян]. М., 1978.
- Искусство Армянской ССР. [Альбом. На армянском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель В. Н. Арутюнян. Л., 1972].



- Искусство Советской Армении за 60 лет. [Редактор-составитель Г. Ш. Геодакян]. Ереван, 1980.
- Рафаел Израелян. [Каталог. Автор вступительной статьи М. В. Григорян]. Ереван, 1974.
- Казарян М. М. Григор Ханджян. М., 1968.
- Казарян М. Ара Бекарян. М., 1976.
- Казарян М. Сурен Сафарян. М., 1978.
- Каленц Арутюн. Каталог выставки. [На армянском и русском языках. Вступительная статья Н. Степанян]. Ереван, 1970.
- Каменский А. Мегер Манукович Абемян. М., 1966.
- Каменский А. Этюды о художниках Армении. Ереван, 1979.
- Капланова С. Ара Арутюнян. М., 1968.
- Кочар Ерванд. Каталог выставки графических работ. [На армянском и русском языках. Вступительная статья А. Пилипосян]. Ереван, 1978.
- Мартынов В. Саркис Мурадян. М., 1980.
- Мелконян Ашот Анатольевич. Мелодии жизни. [Альбом. Автор вступительной статьи и составитель М. А. Айвазян]. М., 1978.
- Музей Мартироса Сарьяна. [Альбом. На русском, армянском и французском языках. Текст Ш. Хачатряна]. М., 1973.
- О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. [Составители А. А. Каменский и Ш. Г. Хачатрян]. Ереван, 1980.
- Очерки по истории армянского изобразительного искусства. [Отв. редакторы М. А. Айвазян, К. Г. Глonti, Н. С. Степанян]. Ереван, 1979.
- Памятники архитектуры Армении. Офорты В. Айвазяна. [Автор текста Н. Степанян]. М., 1972.
- Ризаев С. Василий Вартанян. Ереван, 1976.
- Сарабянов А. Мариам Асламазян. М., 1979.
- Сарьян. [Альбом. Автор текста и составитель альбома А. А. Каменский]. М., 1968.
- Сарьян об искусстве. [Составители: М. Казарян, Я. Хачикян]. Ереван, 1980.
- Мартирос Сарьян. 1880/1972. К 100-летию со дня рождения. [Каталог. Автор вступительной статьи Ш. Г. Хачатрян]. М., 1980.
- Удивительный Галенц. Статьи, воспоминания. Ереван, 1969.
- Хачатурян К. А. Театрально-декорационное искусство Советской Армении. Очерки. М., 1979.

- Աղալյան Ռուբեն. Ալբոմ (առաջաբան Ռուբեն Զարյանի) հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն, Երևան, 1978 թ.
- Այվազյան Մարիամ. Երանուհի Ասլամազյան, Երևան, 1975 թ.
- Գրիգորյան Զուլիկա. Մարգիտ Արուստյան, Երևան, 1977 թ.
- Դանունի Դանիել. Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան) խմբագիր՝ Մանյա Ղազարյան, Երևան, 1977 թ.
- Խանջյան Գ. Ալբոմ (առաջաբան Մանյա Ղազարյանի), Երևան, 1978 թ.
- Հայ սովետական թատրոնի պատմություն, Երևան, 1967 թ.
- Հարությունյան Վահան, Արա Մարգարյան, Երևան, 1975 թ.
- Ղազարյան Մանյա, Աղասյան Արարատ, Մարտիրոս Մարյան. Գլանքի և ստեղծագործության տարեգրություն, Երևան, 1980 թ.
- Մաթևոսյան Վ. Հ. Հակոբ Կոչոյան, Երևան, 1971 թ.
- Մաթևոսյան Վ. Հ. Մարտիրոս Մարյան, Երևան, 1975 թ.
- Մաթևոսյան Վիլհելմ. Մարտիրոս Մարյանի էսթետիկական հայացքները, Երևան, 1980 թ.
- Մարյան Մարտիրոս, Ալբոմ (առաջաբանի հեղինակ և կազմող Շ. Գ. Խաչատրյան) հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով, Երևան, 1980 թ.

- Aquarelles et Dessins de M. Sarian (Texte: Ch. Khatchatrian). Leningrad, 1974.
- The art Gallery of Armenia (introduced and compiled by N. Mazmanian). Leningrad, 1975.
- Minas Avetissian (Compiled and introduced by G. Igitian). Leningrad, 1974.
- Hagop Hagopian (Texte: Ch. Khatchatrian), Leningrad, 1975.
- Martiros Sarian. Fragments de ma vie. М., 1976.

# ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Абдуллаев Микаил Гусейн оглы. Женщины Индии. [Альбом. Автор и составитель М. Тарланов]. М., 1976.
- Абдуллаева Н. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
- Акимов Л. Надир Абдурахманов. М., 1973.
- Бабаев Р. Размышления. [Альбом. Автор-составитель С. К. Бестужева]. М., 1979.

- Бретаницкий Л. Петр Владимирович Сабсай. М., 1971.
- Бретаницкий Л., Саламзаде А. Архитектура Советского Азербайджана. М., 1972.
- Габиров Н. Микаил Гусейн оглы Абдуллаев. М., 1969.
- Габиров Н. Садых Шарифзаде. Баку, 1973.
- Габиров Н. Асаф Джафаров. Живопись. М., 1981.
- Габиров Н. Национальное и интернациональное в изобразительном искусстве Азербайджана.— «Вопросы советского искусства и архитектуры», вып. 3. М., 1976, стр. 9—52.
- Габиров Н. Живопись Советского Азербайджана. Баку, 1984.
- Живопись Азербайджанской ССР. 1960-е годы. [Альбом. Автор-составитель М. Наджафов]. М., 1976.
- Изобразительное искусство Азербайджанской ССР. Живопись. Графика. Скульптура. Монументально-декоративное искусство. Театрально-декорационное искусство. [Альбом. Авторы-составители: Н. Габиров, Д. Новрузова]. М., 1978.
- Искусство Азербайджанской ССР. [Альбом. На азербайджанском, русском и английском языках. Автор-составитель М. Наджафов. Л., 1972].
- Искусство Советского Азербайджана. Живопись. Графика. Скульптура. [Под общей редакцией Н. А. Езерской, К. Д. Керимова, М. Д. Наджафова]. М., 1970.
- Капланова С. Таир Салахов. М., 1967.
- Касимзаде Э. Проблемы развития азербайджанской советской архитектуры на современном этапе. Баку, 1967.
- Касумов Н. Романтика в пейзаже. [Альбом. Автор-составитель В. Трофимов]. М., 1978.
- Корзухин А. Беюк Ага Мирзазаде. М., 1980.
- Наджафов М. Иззет Сеидова. М., 1965.
- Наджафов М. Марал Рахманзаде. М., 1970.
- Наджафов М. Газанфар Халыков. Очерки о жизни и творчестве. Баку, 1977.
- Видади Нариманбеков. Во имя жизни. [Альбом. Автор-составитель Р. Н. Маргаритова]. М., 1978.
- Нариманбеков Т. Мой Азербайджан. [Альбом. Автор-составитель Л. К. Богино]. Баку, 1982.
- Новрузова Дж. Токай Мамедова. М., 1972.
- Новрузова Дж. Скульптура Советского Азербайджана. Баку, 1979.
- Новрузова Дж. Ибрагим Зейналов. Баку, 1982.
- Расцвет азербайджанского советского искусства. Сб. Баку, 1981.
- Рафи-заде Р. Надир Касумов. Баку, 1969.
- Рафи-заде Р. Эльбек Рзакулиев. Баку, 1969.
- Сабсай Петр Владимирович. [Альбом. Автор-составитель Б. В. Веймарн]. М., 1979.
- Саламадзе А. В., Авалов Э. В., Салаева Р. Д. Проблемы сохранения и реконструкции исторических городов Азербайджана. Баку, 1979.
- Салахов Т. Ритмы нового. [Альбом. Составитель Е. А. Зингер]. М., 1975.
- Салахов Т. [Альбом. Составитель Е. А. Зингер]. М., 1980.
- Свиридова И. Алекпер Рзакулиев. М., 1970.
- Тарланов М. Декоративно-прикладное искусство Советского Азербайджана. Баку, 1968.
- Тарланов М. Эльмира Шахтахтинская. Баку, 1969.
- Эфендизаде Р. М. Планировка и застройка жилых районов Баку. Баку, 1971.
- Эфенди Р. Тогрул Нариманбеков. М., 1966.
- Эфенди Р. Ваджия Самедова. М., 1970.
- Эфенди Р. Азербайджанские сувениры. М., 1971.
- Эфенди Р. Мирза Ага Кафаров. Баку, 1978.

- Абдуллаев Микайл. Албом. (Мәтнин мұәллифи вә тәртиб едәни П. Һачыјев). Бақы, 1973.
- Азәрбајҹан совет һејкәлтәрәшлығы (Албом, мәтнин мұәллифи вә тәртиб едәни Ч. Новрузова). Бақы, 1970.
- Бәдәлова С. Һачыаға Нәзәров. Бақы, 1970.
- Заманов Н. Дүшүндүрән нахышлар. Бақы, 1981.
- Заманов Н. Низами поезијасы вә тәсвири сәнәт. Бақы, 1981.
- Эләкбәр Рзагулиев. Көһнә Бақы. [Албом]. Бақы, 1969.
- Нәчәфов М. Ортај Садыгадә. Бақы, 1968.
- Нәчәфов М. Азәрбајҹанын карикатурачы рәссамлары. Бақы, 1972.
- Нәчәфов М. Алтај Һачыјев. Бақы, 1974.
- Нәчәфов М. Рәссам вә заман. Бақы, 1977.
- Новрузова Ч. Фуад Әбдүррәһманов. Бақы, 1974.
- Расим Бабајев. Одлар дијары. Албом, Бақы, 1970.
- Рафиг Мейдијев. Албом (Мәтнин мұәллифи вә тәртиб едәни С. Бәдәлова). Бақы, 1977.



- Саламзаде Э. В., Рзаев Н. И., Керимов К. Ч., Эфендиев Р. С., Габиев Н. Д. *Азербайджан инчәсә-нәти*. Баку, 1977.
- Начыев П. Рәссам, һәјат, көзәллик. Баку, 1974.
- Начыев П. Чаббар Гасымов. Баку, 1977.
- Начыев П. Заманын бојалары. Баку, 1978.
- Начыев П. Исмаилов Нәчәфгулу. Баку, 1979.
- Габиев Н. Д. *Азербайджан совет рәссамлығы*, Баку, 1966.
- Габиев Н. Д. Нәсән һагвердијев. Баку, 1975.

#### ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Вандровская Е. Канафия Тельжанов. М., 1973.
- Габитова М. Светлый мир поэзии. Казахский живописец Сабур Мамбеев.— «Искусство», 1973, № 12, стр. 13—18.
- Гаврилова Е. Караганда шахтерская.— «Искусство», 1971, № 7, стр. 18—23.
- Глаудинов Б. Архитектура Советского Казахстана. М., 1974.
- Графика Казахской ССР. [Альбом. Автор вступительной статьи и составитель Н. Б. Нурмухаммедов]. Алма-Ата, 1978.
- Живопись Казахской ССР. [Альбом. Автор текста и составитель Н. Б. Нурмухаммедов]. М., 1970.
- Иванова Н. Художники Караганды. М., 1979.
- Изобразительное искусство Казахской ССР. [Альбом. Автор статьи К. Тельжанов. Составители К. А. Акишев, Н. А. Оразбаева, Л. Г. Плахотная, Н. М. Вул, М. Н. Меллер]. М., 1974.
- Искусство Казахской ССР. [Альбом. На казахском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель Г. Сарыкулова. Л., 1972].
- Копбосинова Р. Сахи Романов. М., 1975.
- Кумарова С. Резцом ваятеля. Алма-Ата, 1974.
- Марченко Л. Гульсайрус Исмаилов. М., 1975.
- Народное декоративно-прикладное искусство казахов. [Альбом. Автор текста Н. Оразбаева]. Л., 1970.
- Нурмухаммедов Н. Искусство Казахстана. М., 1970.
- Очерки истории изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, 1977.
- Рыбакова И. Абрам Маркович Черкасский. М., 1966.
- Рыбакова И. Айша Галимбаева. М., 1968.
- Рыбакова И. Графика Е. А. Говоровой. Алма-Ата, 1969.
- Сарыкулова Г. Графика Казахстана. Алма-Ата, 1967.
- Сарыкулова Г. Творческий портрет В. И. Антощенко-Оленева. Алма-Ата, 1970.
- Сарыкулова Г. Евгений Сидоркин. М., 1972.
- Сарыкулова Г. Сабур Мамбеев — поэт красок.— «Известия АН КазССР. Серия филологическая», 1976, № 1, стр. 58—62.
- Сарыкулова Г. Сказание о родной земле. О творчестве Салихитдина Айтбаева.— «Искусство», 1977, № 12, стр. 39—43.
- Сарыкулова Г., Рыбакова И., Габитова М. Мастера изобразительного искусства Казахстана. Алма-Ата, 1972.
- Sarykulowa G. Lebenskenntnis und Polsie — «Bildende Kunst», 1976, N 6, S. 278—282.
- Sarykulowa G. Unser Abylchan.— «Bildende Kunst», 1976, N 11, S. 550—552.
- Sarykulowa G. Die angewandte Volkskunst der Kasachen.— «Bildende Kunst», 1977, N 2, S. 84—87.

#### ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Абдуллаев Н. Пейзажная живопись Узбекистана. Ташкент, 1975.
- Аведова Н. А. Искусство оформления узбекских музыкальных инструментов. Ташкент, 1966.
- Аведова Н. А. Живые традиции хивинской резьбы по дереву.— В кн.: «Искусство зодчих Узбекистана», вып. 4. Ташкент, 1969, стр. 192—206.
- Бабиевский К. В., Кадырова Т. Ф., Турсунов Ф. Ю. Архитектура Советского Узбекистана. М., 1972.
- Булатов М. С., Кадырова Т. Ф. Ташкент. [Альбом. На русском и английском языках]. Л., 1977.
- Долинская В. Г. Плакат Узбекистана. Ташкент, 1968.
- Долинская В., Захидов П., Кадырова Т., Силантьева Т., Такташ Р., Умаров А., Фахретдинова Д. Искусство Советского Узбекистана. 1917—1972. М., 1976.

- Зиганшина Н. А. Искусство книги в Узбекистане. Ташкент, 1978.
- Изобразительное искусство Узбекистана. Живопись. Графика. Скульптура. Декоративно-прикладное искусство. [Альбом. На узбекском, русском и английском языках. Авторы текста и составители М. Мюнц, Д. Фахретдинова]. Ташкент, 1976.
- Искусство Узбекской ССР. [Альбом. На узбекском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель А. Р. Умаров. Л., 1972].
- Кадырова Т., Ноткин И. Самобытность — в сплыве традиций и новаторства.— «Архитектура СССР», 1974, № 9, стр. 17—20.
- Карахан Николай. Мастера искусства Узбекистана. [Альбом. Автор вступительной статьи и составитель М. В. Мюнц]. Ташкент, 1978.
- Махмудов Т. Эстетика живописи Узбекистана. Ташкент, 1983.
- Мюнц М. Рахим Ахмедов. М., 1976.
- Народное искусство Узбекистана. [Альбом. На узбекском, русском и английском языках. Авторы предисловия и составители А. С. Морозова, Н. А. Аведова, С. М. Махкамова]. Ташкент, 1979.
- Такташ Р. Х. Изобразительное искусство Узбекистана (вторая половина XIX века — шестидесятые годы XX века). Ташкент, 1972.
- Такташ Р. Х. Современная графика Узбекистана. Ташкент, 1973.
- Такташ Р. Послевоенная графика Узбекистана.— «Искусство», 1978, № 9, стр. 30—39.
- Такташ Р. Х. Надежда Васильевна Кашина. Ташкент, 1982.
- Тансыкбаев Урал. [Альбом. На английском и русском языках. Автор вступительной статьи и составитель И. В. Гинзбург]. Л., 1977.
- Тансыкбаев Урал. Мастера искусства Узбекистана. [Альбом. Вступительная статья Р. Х. Такташа]. Ташкент, 1978.
- Турсунов Ф. Архитектура Узбекистана за 50 лет.— «Архитектура СССР», 1974, № 9, стр. 3—10.
- Фахретдинова Д. Декоративно-прикладное искусство Узбекистана. Ташкент, 1972.
- Художники театра и кино. [Авторы-составители М. Мюнц, А. Соновская]. Ташкент, 1982.
- Шостко Л. Кутлуг Башаров. М., 1981.

- Adulow S. R., Kadyrowa T. F. Neue Wohngeliete und Wohnkomplexe in Taschkent.— «Architektur DER GDR», 1975, N 9.

#### ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Айни Л. Молодые монументалисты республики (тенденции развития).— «Декоративное искусство», 1977, № 8, стр. 9—11.
- Айни Л. Некоторые аспекты национального своеобразия в творчестве художников Таджикистана.— «Искусство таджикского народа», вып. 4. Душанбе, 1979, стр. 132—148.
- Белинская Н. А. Монументальное искусство Таджикистана.— Известия АН Таджикской ССР. Отделение общественных наук, вып. 2/52, 1968, стр. 46—61.
- Белинская Н., Рузиев М., Юнусова Н. По законам красоты. Душанбе, 1981.
- Веселовский В. Г., Гендлин Д. Д. Архитектура Советского Таджикистана. М., 1972.
- Винокурова Л. Художники музыкального театра.— «Искусство таджикского народа», вып. 4. Душанбе, 1979, стр. 163—174.
- Долгоносоев Е. М. Михаил Шипулин. М., 1969.
- Искусство Таджикской ССР. [Альбом. На таджикском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель Л. Айни. Л., 1972].
- Мезуринов Т. Промысел и ремесла.— «Декоративное искусство», 1977, № 9, стр. 12—14.
- Мурадов Р. Некоторые заметки о современной живописи Таджикистана.— «Искусство таджикского народа», вып. 3. Душанбе, 1965, стр. 265—279.
- Наджафов А. Владимир Боборыкин. М., 1977.
- Очерки о художниках Таджикистана. (Ответственный редактор Л. Айни). Душанбе, 1965.
- Халаминская М. Борис Серебрянский. М., 1965.



- Хушвахтов Х. [Альбом. Автор текста и составитель М. Халаминская]. М., 1965.  
Хушвахтов Хушбахт Давлятович. Памир — страна гор. [Альбом. Автор текста и составитель Е. Чудович]. М., 1976.  
Ю н у с о в а Н. Таджикская вышивка. М., 1979.

# ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- Архитектура Советского Туркменистана. Под ред. Ю. И. Канцельсона. М., 1972.  
Е р л а ш о в а С. М. Кульназар Бекмурадов. М., 1974.  
Живопись Советской Туркмении. [Альбом. На русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель С. М. Ерлашова]. Л., 1975.  
Живопись Туркмении. [Альбом. Автор-составитель М. Халаминская]. М., 1974.  
Искусство Туркменской ССР. [Альбом. На туркменском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель Г. Саурова. Л., 1972].  
Клычев Иззат Назарович. Люди Туркмении. [Альбом. Автор вступительной статьи С. Бабилов]. М., 1974.  
Кураева К. Жанровая живопись Советского Туркменистана (1956—1970). Ашхабад, 1977.  
Кураева К. Современная туркменская скульптура (1960—1970). Исторический очерк. Ашхабад, 1980.  
П и л я в с к и й В. И. Архитектура Советского Туркменистана. [На туркменском и русском языках, резюме на английском языке]. Л., 1974, стр. 277—327.  
П о п о в П. В. Айхан Хаджиев. Ашхабад, 1980.  
П о п о в П. В. Якуб Аннауров. Ашхабад, 1981.  
П о п о в П. В. Нурали Бяшим. Ашхабад, 1982.  
Саурова Г. Современный туркменский ковер и его традиции. Ашхабад, 1968.  
Саурова Г. И. Евгения Адамова. Ашхабад, 1980.  
Саурова Г. И. Природа реализма в туркменском изобразительном искусстве. Ашхабад, 1980, стр. 193.  
Х а л а м и н с к и й Ю. А. Станислав Бабилов. М., 1976.

# ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

- А с а н б е к о в С. Гапар Айтиев. Фрунзе, 1973.  
Б е р е з к и н В. Театрально-декорационное искусство Киргизии (историко-библиографический очерк). Фрунзе, 1972.

- З и н г е р Л. Творческий подвиг. С. А. Чуйков (1902—1980).— «Искусство», 1980, № 7, стр. 22—30.  
Искусство Киргизской ССР. [Альбом. На киргизском, русском и английском языках. Автор вступительной статьи и составитель О. П. Попова. Л., 1972].  
История киргизского искусства. Краткий очерк. Фрунзе, 1977.  
К у р б а т о в В. В. Архитектура Советской Киргизии. М., 1972.  
Л у ц к а я Е. Из одного созвездия.— «Театр», 1967, № 8, стр. 50—64.  
М и х а л е в А. Н. Государственный киргизский музей изобразительных искусств. (Краткий очерк). Фрунзе, 1967.  
Молодые художники Киргизии. Альбом. [Автор текста и составитель Л. Прыткова]. М., 1979.  
Н у с о в В. Архитектура Киргизии с древнейших времен до наших дней. Фрунзе, 1971.  
П о п о в а О. Талантливый график.— «Искусство», 1966, № 6, стр. 22—27.  
П о п о в а О. Произведения художников Киргизии в Москве.— «Искусство», 1967, № 7, стр. 21—27.  
П о п о в а О. Молодые монументалисты Киргизии.— «Творчество», 1969, № 9, стр. 4—6.  
П о п о в а О. Живопись Гапара Айтиева.— «Искусство», 1971, № 4, стр. 32—38.  
П о п о в а О. Аркадий Осташев. Фрунзе, 1979.  
П р ы т к о в а Л. Художники киргизской графики. Фрунзе, 1972.  
П р ы т к о в а Л. А. Н. Михалев. Фрунзе, 1973.  
С а д ы к о в Т. Воплощение образа. Фрунзе, 1974.  
У м е т а л и е в а Д. Киргизская жанровая живопись. Фрунзе, 1970.  
У м е т а л и е в а Д. Национальное и интернациональное в киргизском изобразительном искусстве.— «Искусство», 1976, № 6, стр. 48—52.  
У м е т а л и е в а Д. Портреты. Творческий путь Алтымыш Усубалиева. Фрунзе, 1976.  
У м е т а л и е в а Д. Изобразительное искусство Киргизии. Фрунзе, 1978.  
Х а л а м и н с к а я М. Лидия Александровна Ильина. Мастер гравюры. М., 1980.  
У м е т а л и е в а Ж. Кыргыз портреттик живописи.— «Ала-Тоо», 1967, № 12, стр. 148—155.  
У м е т а л и е в а Ж. 60—70 — жылдардагы Кыргызстанда сурет Ондрунун енугуш езгечелуктеру.— «Ала-Тоо», 1977, № 1, стр. 131—140.



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Э. Илтнер. Дорога домой. Х., м. 1975. Министерство культуры СССР
2. И. Заринь. Речь. Центральная часть триптиха «Солдаты Революции». Х., м. 1965. Государственная Третьяковская галерея. Москва
3. Я. Паулюк. Пусть всегда будет солнце. Х., м., 1967. Союз художников СССР
4. Д. Скулме. Хлеб на дорогу. Х., м. 1967. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
5. Б. Баумане. Капитан дальнего плавания Бондаренко со своими парнями. Х., м. 1972. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
6. К. Мелбарздис. Взморье. Х., м. 1961. Всесоюзный производственно-художественный комбинат Министерства культуры СССР.
7. Б. Берзинь. Обед в колхозе. Х., м. 1964. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
8. У. Земзарис. Старые рыбаки залива. Х., м. 1967. Выставочный отдел Объединенной дирекции художественных музеев и выставок Латвийской ССР. Рига
9. В. Озол. Урожай. Х., м. 1972. Министерство культуры СССР
10. Р. Валнере. Беседы о живописи. Х., м. 1974. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
11. Л. Эндзелина. Мед. Х., м. 1973. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
12. В. Калнрозе. Даугава в серый день. Х., м. 1962. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
13. Э. Калнынь. Регата. Х., м. 1973. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
14. А. Фрейберг. Эскиз декорации к пьесе «Мольер» М. Булгакова. Государственный академический театр драмы имени А. Упита. Рига. 1978. К., гуашь. Союз художников СССР
15. А. Лапинь. Эскиз декорации к опере «Банюта» А. Калныня. Государственный академический театр оперы и балета. Рига. 1968. Х., смешанная техника. Художественный фонд Латвийской ССР
16. Д. Рожкалн. Лист из цикла «Симфония стали». Линогравюра. 1963. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
17. Г. Васка. Портрет снайпера Эрики Гайле. Линогравюра. 1968. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
18. Ф. Паулюка. Портрет писательницы Р. Эзеры. Пастель. 1973. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
19. Б. Анцане. Субате. Цв. литография. 1974. Художественный фонд Латвийской ССР
20. Г. Кроллис. Годы зрелости. Из цикла «Поэма о Латвии». Линогравюра. 1965. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
21. П. Упитис. Ветер в деревьях. Из цикла «Лирика». Гравюра на дереве. 1970. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
22. Г. Камрадзиус. «10-й пятилетке — наши мысли и труд». Плакат. 1976. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
23. В. Алберг. Памятник Латышским красным стрелкам. Гранит. 1971. Рига
24. Л. Буковский, Я. Заринь, О. Скарайнис. Саласпилский мемориал. Центральная группа. Галечный бетон. 1967. Фрагмент. Саласпилс. Рижский район
25. Р. Калныня-Гринберг. Яблоня. Центральная фигура мемориального ансамбля. Бронза. 1974. С. Анчупаны Резекненского района
26. Л. Давыдова-Медене. Портрет актрисы Лилии Эрик. Мрамор. 1968. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
27. М. Ланге. Портрет писателя — борца за Советскую власть Р. Эйдеманиса. Гранит. 1968. Музей Латышских красных стрелков. Рига
28. А. Вейнбах. Мир. Бронза. 1975. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
29. М. Лукажа. Колхозницы. Дерево. 1965. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
30. А. Бриде. Дождичек. Гранит. 1968. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
31. В. Зейле. Медаль к 100-летию народного писателя Латвийской ССР Андрея Упита. Бронза. 1977. Мемориальный музей А. Упита. Рига
32. Э. Розенберг. Праздничный танец. Гобелен. Шерсть, лен. 1977. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
33. Э. Вигнере. Праздничный салют. Гобелен. Шерсть, лен. Смешанная техника. 1975. Дирекция выставок художественного фонда СССР
34. Р. Хеймрат. Продавщицы цветов. Гобелен. Шерсть, гладкое ткачество. 1967. Союз художников СССР
35. Подсвечник. Керамика. 1970-е гг. Комбинат «Максла»
36. О. Аболиня. Композиция «Камни». Керамика. 1973. Художественный музей Латвийской ССР. Рига
37. Э. Дранде, М. Мединскис, Г. Мелберг, Р. Пайкуне и др. Общий вид жилого района Пурвциемс. 1965—1970-е гг. Рига
38. М. Станя, Г. Кандерс, И. Якобсон. Здание Государственного академического Художественного театра имени Я. Райниса. 1977. Рига
39. А. Рейнфелдс, А. Грина, В. Майке, инженеры Э. Валейнис, Г. Лацис. Гостиница «Латвия». 1970-е гг. Рига
40. Л. Скуя, инженеры А. Бите, Г. Грюнберг, Р. Озолинь. Ресторан «Сените». 1967. Рижский район
41. Я. Вилцинь, Г. Асарис, А. Удрис, инженер И. Велдрумс. Здание ЦК КП Латвии. 1974. Рига
42. В. Шнитников, Г. Ирбите, инженер А. Лисовский. Центральный дом спорта общества «Даугава». 1962. Интерьер. Рига
43. Э. Илтнер. Роспись потолка в Музее театрального общества. 1973
44. Л. Микко. Несущие огонь. Х., м. 1969. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
45. Э. Китс. В. И. Ленин. Х., м. 1970. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин



46. Э. Окас. Хиросима. Х., м. 1965. Тартуский художественный музей
47. И. Кимм. Комсомольцы 1941 года. Х., м. 1972. Государственная Третьяковская галерея. Москва
48. Л. Мууга. Портрет балетмейстера А. Экстон. Х., м. 1967. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
49. Э. Аллсалу. Девушка в белом платке. Х., м. 1964. Тартуский художественный музей
50. Э. Пылдроос. Портрет М. Сумматавета. Х., м. 1969. Тартуский художественный музей
51. О. Субби. Июль. Мазонит, темпера, масло. 1977. Дирекция выставок Союза художников СССР
52. Н. Кормашов. Портрет Г. Рейндорфа. Х., м. 1964. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
53. О. Маран. Натюрморт. Х., м. 1977. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
54. Т. Пяэсуке. Летний натюрморт. Х., м. 1974. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
55. Л. Сарапуу. Флора. Х., м. 1972. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
56. Тоомас Винт. Дом. Х., м. 1976. Художественный фонд Эстонской ССР
57. Л. Пихлак. Эскиз декорации к инсценировке «Королю холодно» по роману А. Тааммсааре. Эстонский драматический театр имени Л. Койдулы. Пярну. 1977. Б., смешанная техника. Министерство культуры Эстонской ССР
58. М. Кюла. Эскиз декорации к трагедии «Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера. Театр юного зрителя. Таллин. 1971. Б., смешанная техника. Союз художников СССР
59. Г. Рейндорф. Финляндия Сибелиуса. Б., ит. кар., прес. уголь. 1962. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
60. Х. Ларетей. Виктор Кингисепп. Линогравюра. 1967. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
61. И. Торн. Большой дуб. Гравюра на дереве. 1973. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
62. В. Толли. Озеро над городом. Травление. 1967. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
63. Р. Кальо. Виндзорские проказницы. Иллюстрация к полному собранию сочинений В. Шекспира. Гравюра на дереве. 1963. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
64. Э. Тихеметс. Таллинская мадонна. Травление. 1974. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
65. Э. Вийэс. Памятник И. Кёлеру. Бронза, гранит. 1976. Вильянди
66. Я. Соанс, архитектор У. Иваск. Памятник А. Якобсону. Гранит, бронза. 1973. Пярну
67. А. Мурдмаа, М. Варик, Р. Кульд. Памятник на месте боя в Техумарди. Доломит, бетон. 1967. Сааремаа
68. Э. Кольк. Купающаяся. Бронза. 1971. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
69. А. Старкопф. Декоративная фигура. Гранит. 1965. Дом-музей А. Старкопфа. Тарту
70. Ю. Эскель. Портрет Марие Ундер. Бронза. 1973. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
71. Я. Варес. Сирье с острова Сааремаа. Мрамор. 1974. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
72. А. Вомм. Портрет Мгера Абегяна. Гранит. 1966. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
73. Р. Кульд. Вихрь. Гипс. 1972. Бронзовая отливка в Государственном историческом музее Эстонской ССР. Таллин
74. Л. Эрм. Гобелен «Иней». Шерсть, лен, манилла, комбинированное ткачество. 1973. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
75. Э. Резметс. Гобелен «Музыканты из Вяэвере». Шерсть, льняная основа, готлиссовое переплетение. 1971. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
76. М. Томберг. Гобелен «Родной пейзаж». Шерсть, комбинированная техника. 1973. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
77. А. Аламаа. «Пусть всегда будет солнце». Шамот, высокий обжиг. 1963. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
78. Х. Кума. Декоративная ваза «Лебедь». Глина, высокий обжиг. 1971. Художественный фонд Эстонской ССР
79. Т. Ласс. Ваза «Ирис». Глина, высокий обжиг. 1972. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
80. Э. Кюльв. Книга для гостей «Огненные цветы». Кожа, тиснение. 1970. Художественный фонд Эстонской ССР
81. Э. Восс. Обложки для дневников. Кожа, выжигание. 1967. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин
82. Х. Сепманн, М. Порт. Гостиница «Виру» в Таллине. 1972
83. В. Пормейстер. Совхоз-техникум Янеда. 1974
84. В. Пормейстер. Административное здание птицеводческой станции Куртна. 1966
85. В. Херкель. Кафе «Мерепийга» в Раннамыйза. 1967
86. Т. Рейн. Пожарное депо в Вильянди. 1977
87. К. Магалашвили. Портрет Н. Ишхнели. Б., пастель. 1960. Частное собрание
88. Г. Тотибадзе. Тамада. Х., м. 1970. Государственная Третьяковская галерея. Москва
89. У. Джапаридзе. Колхозный базар. Х., м. 1961. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
90. Г. Геловани. В. И. Ленин. Х., м. 1961. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
91. Б. Швелидзе. Воспоминание. Х., м. 1964. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
92. З. Нижарадзе. Портрет Наны Хатискаци. Х., м. 1965. Частное собрание
93. К. Махарадзе. Земля грузинская. Х., м. 1967. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
94. Р. Тордия. Труд. Левая часть триптиха «Труд. Любовь. Пир». Х., м. 1967. Государственный Русский музей. Ленинград
95. Г. Тоидзе. Грузия — любовь моя. Х., м. 1970. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
96. Г. Нармания. Возвращение. Х., м. 1965. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси



97. Г. Агапишвили. Тушетские мастерицы. Х., м. 1977. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
98. Т. Мирзашвили. Женский портрет. Х., темпера. 1966. Частное собрание
99. П. Лапиашвили. Эскиз декорации к инсценировке «Хогаис Миндиа» по одноименному роману К. Гамсахурдия. Государственный академический драматический театр имени Ш. Руставели. 1968. Б., гуашь, темпера. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
100. М. Малазония. Эскиз декорации к опере «Похищение луны» О. Тактакишвили. Государственный академический театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили. Тбилиси. 1978. Б., тушь, акварель
101. «Самеули» (О. Кочакидзе, А. Словинский, Ю. Чикваидзе). Эскиз декорации к инсценировке «Гость и хозяин» С. Мревлишвили по поэме Важа Пшавела. Молодежный театр-студия «Метехи». Тбилиси. 1977. Х., м. Союз художников СССР
102. Э. Амашукели. Памятник Вахтангу Горгасали. Бронза, гранит. 1966. Тбилиси
103. М. Бердзенишвили. Монумент Победы. Бронза, гранит. 1975. Марнеули
104. М. Мерабишвили. Памятник Ираклию II. Бронза. 1971. Телави
105. И. Очиаури. Пастух. Медь, чеканка. 1967. Собственность автора
106. Г. Габашвили. Аробная. Латунь, чеканка. 1965. Собственность автора
107. В. Ониани. Тету-сванка. Туф. 1969. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
108. Л. Цуцкиридзе. Иллюстрация к поэме Ш. Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Б., карандаш. 1966. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
109. Ц. Тереладзе. Иллюстрация к комедии В. Шекспира «Мера за меру». Б., гуашь. 1977. Собственность автора
110. Т. Кубанейшвили. Иллюстрация к поэме Важа Пшавела «Алуда Кетелаури». Линогравюра. 1960. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
111. Д. Нодиа. Народные умельцы. Лист из серии «Слава труду». Б., гуашь. 1975. Государственный музей искусств Грузинской ССР. Тбилиси
112. А. Бандзеладзе. Оформление страницы книги «Песнь об Арсене». Б., тушь. 1966. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
113. Л. Гудиашвили. Девушки-рыбачки. Б., гуашь. 1964. Собственность автора
114. М. Чихладзе. Кружка для вина «Кинто». Из свадебного комплекта «Старый Тбилиси». 1967—1968. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
115. О. Кондолели. Ковш. Серебро. 1970-е гг. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
116. А. Какабадзе. Свадебное марани «Олень». Терракота. 1968. Государственная картинная галерея Грузии. Тбилиси
117. Г. Кандарели. Хлеб наш насущный. Гобелен. 1977. Дирекция выставок Союза художников СССР
118. З. Церетели. Коралл. Смальта. 1972—1973. Фрагмент оформления курорта Адлер
119. М. Посохин, А. Мндоянц, В. Свирский, И. Попов, инженеры С. Школьников, В. Николаев, гл. художник З. Церетели. Пизунда. Общий вид. 1962—1967
120. О. Каландаришвили, И. Цхомелидзе. Гостиница «Иверия» в Тбилиси. 1967
121. А. и Г. Курдиани, инженер Ш. Газашвили. Стадион «Динамо» имени В. И. Ленина в Тбилиси. 1977
122. И. Чхенкели. Здание Грузинской филармонии. 1971. Тбилиси
123. З. Церетели. Декоративная мозаика на здании Дворца профсоюзов (архитектор Г. Метонидзе). 1970. Тбилиси
124. Н. Игнатов. Посвящение Пиросмани. Роспись банкетного зала ресторана на Мтацминде. Темпера. 1974. Тбилиси
125. С. Габелия. Абхазская деревня. Х., м. 1970. Дирекция выставок Союза художников СССР
126. А. Бакурдзе. В дозоре. Х., м. 1977. Выставочный зал Аджарского отделения Союза художников Грузинской ССР. Батуми
127. Г. Мегрелидзе. Студенты на чайной плантации. Х., м. 1976. Выставочный зал Аджарского отделения Союза художников Грузинской ССР. Батуми
128. Л. Касоев. Приготовление к свадьбе. Х., м. 1977. Академия художеств. Тбилиси
129. П. Гучмазов. Мать семерых погибших. Из серии «Осетия». Линогравюра. 1975. Дирекция выставок Союза художников СССР
130. А. Бажбеук-Меликян. Портрет Киры Гозашвили. Х., м. 1963. Частное собрание
131. М. Абегян. Айастан. Триптих. Х., м. 1975. Собственность автора
132. М. Асламазян. Народная умелица. Х., м. 1971. Союз художников СССР
133. Е. Асламазян. Восточный натюрморт на ковре. Х., м. 1971. Союз художников РСФСР
134. О. Зардарян. Портрет искусствоведа Р. Дрампяна. Х., м. 1965. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
135. А. Акопян. Улица. Ленинан. Х., м. 1965. Государственный музей искусства народов Востока. Москва
136. С. Мурадян. Под мирным небом. Х., м. 1972. Министерство культуры СССР
137. Г. Ханджян. Матушка Папул. Х., м. 1961. Дирекция выставок художественного фонда СССР
138. Э. Исабекян. У родника. (Не вернулись). Х., м. 1970. Собственность автора
139. А. Мелконян. Семья. Х., м. 1967. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
140. Н. Гюликехьян. Вечер. Х., м. 1970. Дирекция выставок Союза художников СССР
141. С. Сафарян. Саят-Нова. Х., м. 1963. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
142. М. Сарьян. Армения. Витраж. 1965. Малый зал Армконцерта. Ереван
143. В. Хачатурян. Аварайрская битва. Мозаика, смальта. 1960. Матенадаран имени М. Маштоца. Ереван
144. М. Аветисян. Эскиз декорации к балету «Гаянэ» А. Хачатуряна. Государственный академический театр оперы и балета имени А. Спендиарова. Ереван. 1974. К., темпера. Государственная картинная галерея Армении. Ереван



145. С. Арутюнян. Эскиз декорации к трагедии «Отелло» В. Шекспира. Государственный академический драматический театр имени Г. Сундукяна. Ереван. 1969. К., пенопласт, темпера
146. А. Сарксян. Мать-Армения. Медь, чеканка, туф. 1968. (Осуществлен Е. Варданяном и Р. Егояном в 1975 г.). Ленинакан
147. А. Арутюнян. Скульптурный портал. Туф. 1966. Фасад Государственного академического драматического театра имени Г. Сундукяна. Ереван
148. Н. Никогосян, архитектор Д. Торосян. Памятник поэту А. Исаакяну. Бронза. 1976. Ленинакан
149. Е. Варданян, Г. Чубарян, С. Назарян, Г. Бадалян, А. Григорян, А. Шагинян. Скульптурные фигуры Мовсеса Хоренаци, Мхитара Гоша, Фрика, Анания Ширакаци, Григора Татеваци, Тороса Рослина на фасаде здания Матенадарана имени М. Маштоца. Базальт. 1960-е гг. Ереван
150. А. Овсепян. Памятник архитектору А. Таманяну. Базальт. 1977. Ереван
151. А. Шираз. Портрет Вильяма Сарояна. Чугун, цемент. 1977. Музей современного искусства. Ереван
152. Г. Чубарян. Рыцарь (Голова сварщика). Бронза. 1962. Союз художников СССР
153. Л. Токмаджян. Ануш и Саро. Базальт. 1969. Парк имени О. Туманяна. Ереван
154. В. Айвазян. Санаинский монастырь. Колокольня XIII в. Из серии «Памятники архитектуры Армении». Офорт. 1972. Собственность автора
155. Г. Ханджян. Резня. Иллюстрация к поэме «Несмолкающая колокольня» П. Севака. Б., гуашь. 1963—1965. Государственная картинная галерея Армении. Ереван
156. Р. Хачатрян. Женский портрет. Б., кар. 1973. Союз художников СССР
157. М. Петросян. Иллюстрация к нравоучительным басням Вардана Айгекци. Б., акв., гуашь, перо. 1971. Собственность автора
158. Р. Симонян. Девушка из Вана. Шамот. 1973. Улица Абовяна. Ереван
159. А. Бдеян. Декоративная керамика. 1966. Зимний сад Государственного академического драматического театра имени Г. Сундукяна. Ереван
160. Р. Сарвазян. Поднос «Ван». Мельхиор. 1977. Частное собрание
161. А. Берберян. Ювелирные изделия. Серебро. 1970-е гг. Собственность автора
162. Ф. Дарбинян, Э. Сафарян, Ф. Акопян. Гостиница «Ани». 1970. Ереван
163. А. Тарханян, С. Калашян, художник В. Хачатурян. Памятник жертвам геноцида армян 1915 года. 1965. Ереван
164. Р. Израелян, скульпторы А. Арутюнян, С. Манасян, А. Шагинян. Архитектурно-скульптурный ансамбль «Сардарapatская битва». 1968. Г. Октемберян
165. Г. Погосян, А. Тарханян, С. Хачикян, инженеры Г. Геворкян, И. Цатурян. Кинотеатр «Россия». 1975. Ереван
166. Т. Салахов. Новое море. Х., м. 1970. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
167. Т. Садыхзаде. Баку. 1917-й год. Х., м. 1967. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
168. М. Абдуллаев. Июнь сорок первого. Центральная часть триптиха «На полях Азербайджана». Х., м. 1965. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
169. Н. Абдурахманов. Осень в горах. Х., м. 1972. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
170. А. Джафаров. Слово о завтра. Х., м. 1967. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
171. Э. Рзакулиев. Портрет нефтяника Алиева. Х., м. 1976. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
172. Н. Касумов. Нефтяные просторы. Х., м. 1967. Государственная Третьяковская галерея. Москва
173. С. Бахлулзаде. Мечта земли. Х., м. 1963. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
174. Б. Мирзазаде. Портрет народного артиста Азербайджанской ССР Ш. Бадалбейли. Х., м. 1977. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
175. М. Абдуллаев. Гималаи. Эскиз декорации к балету «Читра» Ниязи. Азербайджанский академический театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. Баку. 1972. К., гуашь. Азербайджанский государственный театральный музей имени Дж. Джабарлы. Баку
176. Т. Салахов. Дворец Гасанхана. Эскиз декорации к опере «Кёр-оглы» У. Гаджибекова. Азербайджанский академический театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. Баку. 1975. Б., акриловые краски. Дом-музей У. Гаджибекова. Баку
177. М. Рахманзаде. Освобождение. Из серии «Женщины Азербайджана». Б., линогравюра. 1977. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
178. Р. Бабаев. Старый Баку. Из серии «Страна огней». Линогравюра. 1967. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
179. О. Садыхзаде. Иллюстрация к поэзии Насими. Б., акв. 1973. Музей Низами. Баку
180. Э. Шахтахтинская. «Великому зодчему Аджеми Нахичевани 850 лет». Плакат. Б., гуашь. 1974. Государственная картинная галерея Азербайджана. Баку
181. Ф. Абдурахманов. Рудаки. Гипс тонир. 1964. Собственность автора
182. П. Сабсай, архитектор М. Усейнов. Памятник Степану Шаумяну. Гранит. 1975. Баку
183. И. Зейналов, Н. Мамедов, архитекторы Г. Алескеров, А. Гусейнов. Памятник 26 бакинским комиссарам. Гранит, мрамор. 1968. Баку
184. Т. Мамедов, О. Эльдаров, архитектор Г. Мухтаров. Памятник поэту Мухаммеду Физули. Гранит. 1962. Баку
185. М. Миркасимов. Портрет нефтяника. Бронза. 1964. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
186. Г. Абдуллаева. Юность. Дерево. 1961. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку
187. Л. Керимов. Ковер «Шеби Хиджран» («Ночь разлуки»). 1975. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку
188. Қ. Алиев. Ковер «Насими». 1973. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку
189. Г. Гаджиева. Настенный безворсовый ковер — килим. 1975. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку



190. М. Кафаров. Перед венцом. Алюминий, чеканка, гравировка. 1977. Пансионат «Гек-Гель». Кировабад
191. М. Усейнов. Главное здание Академии наук Азербайджанской ССР. Начало 1960-х гг. Баку
192. М. Усейнов. Мозаики М. Абдуллаева. Интерьер станции метро «Низами». 1976. Баку
193. В. Шульгин, Э. Мельхиседеков и др. Дворец имени В. И. Ленина. 1968. Баку
194. Ю. Тищенко. Завод бытовых кондиционеров. 1972. Баку
195. М. Кафаров. Героическое прошлое бакинских нефтяников. Мозаичное панно на центральной площади Ordжоникидзеvского района Баку. 1977. Фрагмент
196. Т. Нариманбеков. Роспись стены в фойе Театра кукол. 1975. Баку
197. А. Галимбаева. Художник. Центральная часть триптиха «Мир». Х., синт. темпера. 1975. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
198. М. Лизогуб. Рассвет. Х., м. 1964. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
199. К. Тельжанов. Запевала. Центральная часть триптиха «Начало». Х., м. 1967. Государственная Третьяковская галерея. Москва
200. Н. Нурмухаммедов. Портрет бразильского художника Эмилиано ди Кавальканти. Х., м. 1965. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
201. А. Джусупов. Женщины моей родины. Х., м. 1967. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
202. А. Степанов. Шолпан. Х., темпера. 1970. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
203. С. Мамбеев. Весна. Х., м. 1964. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
204. С. Айтбаев. Счастье. Х., м. 1966. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
205. Г. Исмаилова. Эскиз костюмов к спектаклю «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Г. Мусрепова. Казахский академический театр драмы имени М. Ауэзова. Алма-Ата. 1971. Б., гуашь. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
206. Х. Наурзбаев. Памятник Чокану Валиханову. Бронза. 1969. Алма-Ата
207. Т. Досмагамбетов. Памятник Алиби Джангильдину. Гранит. 1975. Алма-Ата
208. Б. Тулеков. Девушка. Мраморная крошка. 1965. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
209. О. Прокопьева. Современница. Дерево тонированное. 1972. Дирекция художественных выставок Министерства культуры Казахской ССР
210. А. Исаев. Портрет художника Ж. Шарденова. Гальванопластика. 1976. Дирекция художественных выставок Министерства культуры Казахской ССР
211. Н. Гаев. Ювелиры. Из серии «Мы строим дома». Цв. офорт. 1975. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
212. Б. Пак. Эхо. Из серии «Алатау». Линогравюра. 1969. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
213. Е. Сидоркин. Колыбельная. Из серии «Читая Сакена Сейфуллина». Автолитография. 1964. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
214. А. Рахманов. Лето. Иллюстрация к альбому «Абай». Линогравюра. 1973. Дирекция художественных выставок Министерства культуры Казахской ССР
215. М. Кисамединов. Махамбет. Линогравюра. 1972. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
216. Г. Иванов. Браслет, кольцо. Серебро, хризопрас. 1977. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
217. Г. Джалмуханов. Шахша (табакерка). Дерево, металл. 1977. Государственный музей искусств Казахской ССР. Алма-Ата
218. Б. Заурбекова. Гобелен «Простор». Шерсть, ручн. ткачество. 1977. Дирекция художественных выставок Министерства культуры Казахской ССР
219. В. Константинов. Декоративная композиция перед гостиницей «Алатау». 1975. Алма-Ата
220. Н. Рипинский, Л. Ухоботов, Ю. Ратушный, В. Ким, А. Соколов и др. Дворец имени В. И. Ленина. 1970. Алма-Ата
221. В. Кацев, И. Слонов, инженер С. Матвеев. Цирк. 1972. Алма-Ата
222. Интерьер Дворца имени В. И. Ленина в Алма-Ате
223. И. Картаси, А. Коссов, В. Чиркин и др. Гостиница «Алма-Ата». 1967. Алма-Ата
224. В. Андрющенко, А. Артимович, архитекторы Т. Басенов, Р. Сейдалинов, В. Ким. Мемориал Славы. 1975. Центральная часть. Парк имени 28 гвардейцев-панфиловцев. Алма-Ата
225. Г. Улько. Вода. Х., темпера. 1967. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
226. А. Абдуллаев. Портрет академика Я. Туракулова. Х., м. 1975. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
227. М. Саидов. Ликбез. Х., м. 1967. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
228. Р. Ахмедов. Утро. Материнство. Х., м. 1962. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
229. Е. Мельников. Гранаты. Х., м. 1964. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
230. В. Ковинин. Земля созрела. Х., м. 1964. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
231. Б. Бабаев. Утро мастера. Х., м. 1971. Союз художников СССР
232. Ю. Талдыкин. Торговые ряды. Хива. Х., м. 1972. Собственность автора
233. У. Тансыкбаев. На Чарвакской стройке. Х., м. 1970. Дирекция выставок Союза художников СССР
234. Д. Умарбеков. Песня. Х., м. 1969. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
235. Т. Шорахимов. Эскиз декорации к опере «Хамза» С. Бабаева. Государственный академический Большой театр имени А. Навои. Ташкент. 1962. К., гуашь
236. Г. Брим. Эскиз декорации к спектаклю «В списках не значился» по повести Б. Васильева. Узбекский академический театр драмы имени Хамзы. Ташкент. 1978, Х., гуашь. Министерство культуры Узбекской ССР
237. И. Икрамов. Шмуцтитул книги «Лирика» А. Навои. Б., тушь, перо, гуашь. 1965. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент



238. Қ. Башаров. Земля крестьянам. Центральная часть триптиха «Ленин с нами». Линогравюра. 1969. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры Узбекской ССР
239. Т. Мухамедов. Иллюстрация к «Узбекским народным сказкам». Б., темпера. 1969. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
240. Ф. Қагаров. В защиту детей. Плакат. Б., гуашь. 1967
241. А. Байматов. Портрет Авиценны. Дерево. 1967. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры Узбекской ССР
242. М. Мусабаев. Памятник Улугбеку. Гранит. 1970. Самарканд
243. Д. Рузыбаев. Саида. Дерево. 1962. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент
244. А. Ахмедов, Ю. Киселев, И. Кленицкий. Памятник героям-комсомольцам. Бронза, бетон, мрамор. 1972. Ташкент
245. Л. Рябцев. Ленин и Октябрьская революция. Рельеф на фасаде завода электронного оборудования в Ташкенте. Медь, чеканка. 1974
246. С. Адылов, Г. Коробовцев, И. Коптелова и др. Жилые дома микрорайона Ц-27. 1973—1974. Ташкент
247. В. Муратов. Кафе «Голубые купола». 1970. Ташкент
248. Л. Адамов, С. Адылов, Б. Зарицкий, Е. Розанов, Ю. Пурецкий, Ф. Турсунов и др. Площадь имени В. И. Ленина. 1965—1972. Ташкент
249. И. Мерпорт, Л. Ершова, Р. Ращупкин. Гостиница «Узбекистан». 1972—1974. Ташкент
250. И. Орлов, Т. Сафонова, В. Назаров, Б. Свинин и др. Дворец культуры. 1972. Навои
251. Р. Хайрутдинов, Ф. Турсунов. Выставочный зал Союза художников Узбекской ССР. 1977. Ташкент
252. Е. Розанов, В. Шестопалов и др. Филиал Центрального музея В. И. Ленина. 1970. Ташкент
253. Ч. Ахмаров. Согдийская свадьба. Роспись в баре туристической базы «Гулистан» Ташкентского кабельного завода. 1975—1976. Г. Ангрен
254. А. Абдуганиев. Ханатлас «Факел революции». Шелк. 1970
255. Кувшины (два крайних — Х. Сатимов. Гурумсарай. 1975). Глина, глазурь, роспись
256. М. Мадалиев. Кувшин, блюдо, пиалы. Чеканка по меди. 1976—1977
257. А. Мухтаров. Баран. Керамика. 1977
258. Ж. Куттымуратов. Невеста. Дерево. 1968. Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Нукус
259. Ф. Мадгазин. Выгрузка баржи. Х., м. 1969. Государственный музей искусств Каракалпакской АССР. Нукус
260. В. Боборыкин. Победительница соцсоревнования. Х., м. 1977. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
261. З. Хабибуллаев. Бахор (Весна). Х., м. 1967. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
262. Н. Матасов. Хозяин гор. Х., м. 1963. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
263. Х. Хушвахтов. Былые годы. Х., м. 1967. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
264. П. Фальбов. В школу. Каратегин. Х., м. 1963. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
265. Р. Абдурашитов. Целинники. Х., м. 1969. Союз художников СССР
266. И. Лисиков. Портрет резчика по дереву С. Нуритдинова. Х., м. 1964. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
267. А. Рахимов. Дары моей долины. Х., м. 1974. Собственность автора
268. Я. Маматкулов. Эскиз декорации к драме «Недопетая песня» А. Атабаева. Таджикский государственный молодежный театр имени А. Вахидова. 1973. Х., м. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
269. Қ. Закиров. Песня. Камень. 1962. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
270. К. Жумагазин. Песня степей. Песчаник. 1963. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
271. О. Ахунов. Рассвет. Дерево. 1964. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
272. Р. Азимов. Высокогорье. Из серии «Регарский алюминиевый». Линогравюра. 1974. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
273. Т. Самандаров. Ятим. Из серии линогравюр по мотивам произведений С. Айни. 1978. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
274. Б. Мавлянов. Фигурный сосуд. Глина. Обжиг. 1974. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
275. Г. Халилов. Игрушки. Глина. Обжиг. 1975—1977. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
276. Сайфиддин и Сафарбой Сахибовы. Ляган. Глина. Обжиг. 1975. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
277. С. Нуритдинов. Резное деревянное панно «Свадьба». 1974. Художественный фонд Таджикской ССР
278. Р. Абдурахманов. Декоративное панно «Гунча». Дерево. Кундаль. 1976. Республиканский объединенный музей историко-краеведческий и изобразительных искусств. Душанбе
279. Проспект Ленина. 1971—1974. Душанбе
280. Г. Айзикович, В. Шелухин. Гостиница «Душанбе». 1964. Душанбе
281. С. Курбанов. Роспись в интерьере Дома политпросвещения в Душанбе. 1974
282. Б. Нурали. Портрет сына. Х., м. 1960. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
283. И. Қлычев. Майский газ. Новое месторождение. Х., м. 1972. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
284. Я. Аннануров. Тридцатые годы. Х., м. 1962. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
285. Д. Байрамов. Колхозные дети. Х., м. 1969. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад



286. Ч. Амангельдыев. К свету. Центральная часть триптиха. Х., м. 1970. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
287. К. Бекмурадов. Речь. Х., м. 1976—1977. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
288. М. Мамедов. Красные в Каракумах. Х., м. 1972. Министерство культуры СССР
289. А. Хаджиев. Вековая мечта сбылась. Х., м. 1962. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
290. С. Бабилов. У рыбаков Каспия. Х., м. 1972. Дирекция выставок Союза художников СССР
291. В. Павлоцкий. На мирной земле. Х., м. 1975. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
292. А. Амангельдыев. Отряд добровольцев. (За Советы). Х., м. 1973. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
293. А. Кулиев. Эскиз декорации к опере «Шасенеб и Гариб» Д. Овезова и А. Шапошникова. Театр оперы и балета. Ашхабад. 1969. Б., гуашь. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
294. Н. Атаев. Портрет народного художника Туркменской ССР Бяшима Нурали. Бронза. 1974. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
295. Д. Джумадуурды. Омар Хайям. Лирика. Шамот. 1977. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
296. В. Попов, архитекторы В. Высотин, В. Кутумов. Памятник Махтумкули. Красный туф. 1971. Ашхабад
297. П. Знаменщиков. Сульфатчики. Линогравюра. 1967. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
298. К. Атаев. Брошь «Гунеш». Серебро, позолота. 1975
299. Р. Байрамов. Ковер «Туркменский танец». Шерсть, иск. красители. 1974. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
300. В. Гыллыева. Светлой памяти. Гобелен. Шерсть, иск. красители. 1977. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад
301. А. Щетинин. Сказ о туркменском ковре. Мозаика в гостинице «Ашхабад». 1969. Ашхабад
302. А. Ахмедов, Б. Шпак, В. Алексеев и др., скульпторы В. Лемпорт, Н. Силис. Государственная библиотека имени К. Маркса. 1976. Ашхабад
303. А. Ахмедов, Б. Шпак, В. Высотин, В. Кутумов, Ф. Алиев, художник Г. Окаев, скульптор А. Щетинин. Гостиница «Ашхабад». 1969. Интерьер. Ашхабад
304. А. Ахмедов, Ф. Алиев, А. Зейналов, Э. Кричевская, скульпторы В. Лемпорт, Н. Силис. Здание управления Каракумстроя. 1967. Ашхабад
305. Ф. Багиров, А. Курбанлиев, скульптор Д. Джумадуурды. Мемориал воинам Туркменистана, павшим в Великую Отечественную войну. Бетон. 1971. Ашхабад
306. Д. Джумадуурды. Родина-мать. Рельеф. Бронза. 1971. Ашхабад
307. С. Чуйков. Прикосновение к вечности. Х., м. 1973. Государственная Третьяковская галерея. Москва
308. Г. Айтиев. Окрестности Андижана. Х., м. 1967. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
309. А. Усубалиев. Портрет поэта Т. Уметалиева. Х., м. 1968. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
310. С. Акылбеков. На юге Киргизии. Х., м. 1964. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
311. М. Акынбеков. В долине Алай-Ку. Х., м. 1969. Государственная Третьяковская галерея. Москва
312. Д. Джумабаев. Вести. Х., м. 1969. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
313. С. Ишенов. Красные волы и синий плуг. Х., м. 1969. Государственная Третьяковская галерея. Москва
314. С. Торобеков. В юрте. Мать. 1969. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
315. М. Сыдыкбаев. Эскиз декорации к опере «Алтын-кыз» В. Власова, В. Фере. Киргизский академический театр оперы и балета. 1973. Фрунзе. К., гуашь. Собственность автора
316. А. Осташев. Партбилет. Из серии «Первый учитель». Акварель. 1977. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
317. Т. Герцен. Киргизский народный эпос «Манас». Линогравюра. 1977. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
318. Л. Ильина. Мадонна. Из серии «Материнство». Линогравюра. 1967. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
319. З. Хабибулин. Гостеприимство. Дерево. 1972. Дирекция выставок Министерства культуры СССР
320. Т. Садыков. Женщина в элечеке. Гипс. 1962. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
321. Т. Садыков, З. Хабибулин, С. Бакашев, архитектор А. Нежурин. Монумент Дружбы. Бетон, мраморная облицовка, медь, выколота. 1974. Фрунзе
322. Д. Уметов. Хозяин гор. Ала-кийиз. Войлок. 1970. Союз художников СССР
323. В. Сырнев. За полчаса до весны. Комплект ювелирных украшений — браслет, кольцо. Серебро, аметисты. 1975. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
324. Н. Асанова. Конуш (Новое пастбище). Панно. Чий, шерсть. 1977. Выставочный фонд объединения «Кыял». Фрунзе
325. Ш. Дайырбеков. Ювелирное украшение «Чолпу». Мельхиор, сердолик. 1977. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. Фрунзе
326. Ф. и М. Евсеевы. Киргизский государственный драматический театр. 1970. Фрунзе
327. А. Костин, В. Маруков, Е. Юргенсон. Дворец спорта имени В. И. Ленина. 1970-е гг. Фрунзе
328. Д. Ырыскулов, В. Назаров, Ш. Джекшенбаев. Киргизский государственный музей изобразительных искусств. 1974. Фрунзе
329. Т. Герцен. Отдых. Фреска в интерьере клуба совхоза имени Ильича Кеминского района. 1967
- На суперобложке: Э. Калнынь. Регата. Х., м. 1973. Художественный музей Латвийской ССР. Рига



# LIST OF ILLUSTRATIONS

1. E. Iltners. *The Road Home*, oil painting. 1975. Property of the USSR Ministry of Culture
2. I. Zariņš. *The Speech*, centre-piece of the triptych *Soldiers of the Revolution*, oil painting. 1965  
The Tretyakov Gallery, Moscow
3. J. Pauluks. "Let the Sun Be Forever...", oil painting. 1967  
USSR Artists' Union
4. D. Skulme. *Bread for Long Journey*, oil painting. 1967  
Latvian SSR Art Museum, Riga
5. B. Baumanē. *Sea-captain Bondarenko and His Chaps*, oil painting. 1972  
Latvian SSR Art Museum, Riga
6. K. Melbardzis. *Coastal Scene*, oil painting. 1961  
All-Union Art Production Centre, USSR Ministry of Culture
7. B. Berziņš. *Meal of Collective-farmers*, oil painting. 1964  
Latvian SSR Art Museum, Riga
8. U. Zemzaris. *Old Fishermen of the Riga Bay*, oil painting. 1967  
Property of the Latvian SSR Management of Art Museums and Exhibitions, Riga
9. V. Ozols. *Harvest*, oil painting. 1972  
Property of the USSR Ministry of Culture
10. R. Valnere. *A Discussion on Painting*, oil painting. 1974  
Latvian SSR Art Museum, Riga
11. L. Endzelīna. *Honey*, oil painting. 1973  
Latvian SSR Art Museum, Riga
12. V. Kalnroze. *The Daugava in a Bleak Day*, oil painting. 1962  
Latvian SSR Art Museum, Riga
13. E. Kalniņš. *A Regatta*, oil painting. 1973  
Latvian SSR Art Museum, Riga
14. A. Freibergs. Stage design for M. Bulgakov's *Molière* (Latvian Drama Theatre named after Upitis, Riga), in gouache on cardboard. 1978  
Property of the USSR Artists' Union
15. A. Lapiņš. Stage design for A. Kalniņš' opera *Banuta* (Latvian Opera and Ballet Theatre, Riga), in mixed media on canvas. 1976  
Property of the Latvian SSR Art Foundation
16. D. Rožkalns. Sheet from the cycle of linocuts *The Symphony of Steel*. 1963  
Latvian SSR Art Museum, Riga
17. G. Vaska. *Portrait of Sharp-shooter Erika Gaile*, linocut. 1968  
Latvian SSR Art Museum, Riga
18. F. Pauluka. *Portrait of Authoress Regina Ezera*, in pastel. 1973  
Latvian SSR Art Museum, Riga
19. B. Ancane. *At Subate*, coloured lithograph. 1974  
Property of the Latvian SSR Art Foundation
20. G. Krollis. *Mature Age*, from the cycle *Poem about Latvia*, linocut. 1965. Latvian SSR Art Museum, Riga
21. P. Upitis. *The Wind in the Trees*, from the cycle *Lyrics*, wood engraving. 1970  
Latvian SSR Art Museum, Riga
22. G. Kamradzius. *Give up Your Thoughts and Deeds the Tenth Five-year Plan!*, poster. 1976  
Latvian SSR Art Museum, Riga
23. V. Albergs. Monument to the Red Lettish Riflemen, in granite. 1971. Riga
24. L. Bukovskijs, J. Zariņš, O. Skarainis. Central group of the Salaspils Memorial, in concrete. 1967  
Salaspils, Riga Region
25. R. Kalnina-Grinberga. *Apple-tree*, central figure in bronze of the memorial complex in the village of Ančupani, Rezekne Region. 1974
26. L. Davidova-Medene. *Portrait of Actress Lilija Erik*, in marble. 1969  
Latvian SSR Art Museum, Riga
27. M. Lange. *Eidemanis, Poet and Revolutionary*, in granite. 1968  
Museum of the Red Lettish Riflemen, Riga
28. A. Veinbah. *Peace*, in bronze. 1975  
Latvian SSR Art Museum, Riga
29. M. Lukaža. *Collective farmers*, in wood. 1965  
Latvian SSR Art Museum, Riga
30. A. Briede. *Rainy Weather*, in granite. 1968  
Latvian SSR Art Museum, Riga
31. V. Zeile. Bronze Medal in commemoration of the Centenary of Folk Latvian Writer Andrejs Upitis. 1977  
Upitis Memorial Museum, Riga
32. E. Rozenbergs. *Festive Dance*, tapestry in woollen and linen threads. 1977  
Latvian SSR Art Museum, Riga
33. E. Vignere. *Festive Salute*, tapestry in woollen and linen threads; combined techniques. 1975  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Art Foundation
34. R. Heimrats. *Flower-girls*, tapestry in woollen threads. 1967  
Property of the USSR Artists' Union
35. Earthenware candlestick. 1970s. Made at the Maksla Arts and Crafts Centre, Riga
36. O. Abolina. Composition *The Stones*, in ceramics. 1973  
Latvian SSR Art Museum, Riga
37. Architects, E. Drande, M. Medinskis, G. Melberg, R. Paikuņe, a. o. General view of Purvziems District in Riga. 1965—1970s
38. Architects, M. Stana, G. Kanders and I. Jakobson. Building of the Rainis Art Theatre in Riga. 1977
39. Architects, A. Reinfelds, A. Grina and V. Mainē; engineers, E. Valeinis and G. Lacis. Building of the Hotel *Latvia* in Riga. 1970s
40. Architect, L. Skuja; engineers, A. Bite, G. Grinbergs, R. Ozoliņš. Building of the Restaurant *Senite* in Riga Region. 1967
41. Architects, J. Vilcins, G. Asaris and A. Udris; engineer, I. Veldrums. Building of the Central Committee of the Communist Party of Latvia in Riga. 1974
42. Architects, V. Shnitnikov and G. Irbite; engineer, A. Lisovsky. Interior of the Sports Palace of the Daugava Sports Society, Riga. 1962
43. E. Iltners. Ceiling painting in the Museum of Theatrical Society. 1973
44. L. Mikko. *The Fire-carriers*, oil painting. 1969  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
45. E. Kits. *Lenin*, oil painting. 1970  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
46. E. Okas. *Hiroshima*, oil painting. 1965  
Tartu Art Museum
47. I. Kimm. *Members of the Komsomol in 1941*, oil painting. 1972  
The Tretyakov Gallery, Moscow
48. L. Muuga. *Portrait of Choreographer A. Ekston*, oil painting. 1967  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
49. E. Allsalu. *Young Girl in a White Shawl*, oil painting. 1964  
Tartu Art Museum
50. E. Pöldroos. *Portrait of Summatavet*, oil painting. 1969  
Tartu Art Museum
51. O. Subbi. *July*, oil painting. 1977  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Artists' Union



52. N. Kormashov. *Portrait of Günther Reindorf*, oil painting. 1964  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
53. O. Maran. *Still Life*, oil painting. 1977  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
54. T. Päesuke. *Summer Still Life*, oil painting. 1974  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
55. L. Sarapuu. *Flora*, oil painting. 1972  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
56. T. Vint. *House*, oil painting. 1976  
Property of the Estonian SSR Art Foundation
57. L. Pihlak. Stage design for *The King Is Cold* after A. Taamsaare (Estonian Drama Theatre named after Koidula, Pärnu), in mixed media. 1977  
Property of the Estonian SSR Ministry of Culture
58. M. Küla. Stage design for F. Schiller's *Fiesco Plot in Genoa* (Children's Theatre, Tallinn), in mixed media. 1971  
Property of the USSR Artists' Union
59. G. Reindorf. *Sibelius' Finland*, in black chalk and pressed charcoal. 1962  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
60. H. Laretei. *Victor Kingisepp*, linocut. 1967  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
61. I. Torn. *Big Oak-tree*, wood engraving. 1973  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
62. V. Tolli. *Lake over a City*, etching. 1967  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
63. R. Kaljo. *The Merry Wives of Windsor*, illustration to Shakespeare's complete works, wood engraving. 1963  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
64. E. Tihemets. *Tallinn Madonna*, etching. 1974  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
65. Sculptor, E. Viies. Monument to I. Köller, in bronze and granite. 1976. Viljandi
66. Sculptor, J. Soans; architect, U. Ivask. Monument to A. Jakobson, in granite and bronze. 1973. Pärnu
67. A. Murdmaa, M. Varik, R. Kuld. Monument on the battlefield at Tehumardi, in dolomite and concrete. 1967. Saaremaa
68. E. Kolk. Bronze figure of a woman bather. 1971  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
69. A. Starkopf. Ornamental figure, in granite. 1965  
Starkopf Memorial House, Tartu
70. J. Eskel. *Portrait of Marie Under*, in bronze. 1973  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
71. J. Vares. *Sirje from Isle Saaremaa*, in marble. 1974  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
72. A. Vomm. *Portrait of Mger Abegyan*, in granite. 1966  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
73. R. Kuld. *The Whirlwind*, in gesso. 1972. Bronze moulding in the Estonian SSR Historical Museum, Tallinn.
74. L. Erm. *The Frost*, tapestry in woollen and flax threads; mixed media. 1973  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
75. E. Reemets. *Musicians from Väägvere*, tapestry in woollen and flax threads. 1971  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
76. M. Tombreg. *Native Landscape*, tapestry in woollen threads; combined techniques. 1973  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
77. A. Alamaa. "Let the Sun Be Forever...", in fire-clay fired at high temperatures. 1963  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
78. H. Kuma. Ornamental vase *The Swan*, in fire-clay fired at high temperatures. 1971  
Property of the Estonian SSR Art Foundation
79. T. Lass. Vase *Arum*, in fire-clay fired at high temperatures. 1972  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
80. E. Külv. Book with covers of impressed leather. 1970  
Property of the Estonian SSR Art Foundation
81. E. Voss. Journal covers of seared leather. 1967  
Estonian SSR Art Museum, Tallinn
82. Architects, H. Sepmann, M. Port. Building of the Hotel *Viru* in Tallinn. 1972
83. Architect, V. Pormeister. Complex *Janeda*. 1974
84. Architect, V. Pormeister. Administrative building of Kurtna Poultry Farm. 1966
85. Architect, V. Herkel. Building of the café *Merepijga* at Rannamõisa. 1967
86. Architect, T. Rein. Building of the fire depot at Viljandi. 1977
87. K. Magalashvili. *Portrait of Ishkhneli*, in pastel. 1960  
In a private collection
88. G. Totibalze. *Toast-master*, oil painting. 1970  
The Tretyakov Gallery, Moscow
89. U. Djaparidze. *Collective-farm Market-place*, oil painting. 1961  
Georgian SSR Art Museum, Tbilisi
90. G. Gelovani. *Lenin*, oil painting. 1961  
Georgian SSR Art Museum, Tbilisi
91. B. Shvelidze. *Reminiscences*, oil painting. 1964  
Georgian SSR Art Museum, Tbilisi
92. Z. Nizharadze. *Portrait of Nana Khatiskatsi*, oil painting. 1965  
In a private collection
93. K. Makharadze. *The Land of Georgia*, oil painting. 1967  
Georgian SSR Art Museum, Tbilisi
94. R. Tordia. *Labour*, left wing of the triptych *Labour. Love. Feast*, oil painting. 1967  
The Russian Museum, Leningrad
95. G. Toidze. *Georgia, My Love*, oil painting. 1970  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
96. G. Narmania. *Return*, oil painting. 1965  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
97. G. Agapishvili. *Needlewomen from Tusheti*, oil painting. 1977  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
98. T. Mirzashvili. *Portrait of a Woman*, in tempera on canvas. 1966  
In a private collection
99. P. Lapiashvili. Stage design for *Khogahis Mindia* after K. Gamsakhurdia (Rustaveli Drama Theatre, Tbilisi), in gouache and tempera. 1968  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
100. M. Malazonia. Stage design for O. Taktakishvili's *The Rape of the Moon*, (Paliashvili Opera and Ballet Theatre, Tbilisi) in Indian ink and water-colours. 1978
101. Sameuli (O. Kochakidze, A. Slovinsky and Yu. Chikvaidze). Stage design for *Guest and Master of the Home* after V. Pshavela (stage director S. Mrevlishvili, Metekhi Youth Theatre, Tbilisi), oil painting. 1977  
USSR Artists' Union
102. Sculptor, E. Amashukeli. Monument to Vakhtang Gorgasali, in bronze and granite. 1966. Tbilisi
103. M. Berdzenishvili. Monument to Victory, in bronze and granite. 1975. Marneuli
104. M. Merabishvili. Monument to King Irakly II, in bronze. 1971. Telavi
105. I. Ochauri. *A Shepherd*, in chased copper. 1967  
In the artist's possession
106. G. Gabashvili. *Hay-wain*, chased tin-plate. 1965  
In the artist's possession
107. V. Oniani. *A Swan Woman*, in tufa. 1969  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
108. L. Tsutskiridze. Illustration to Rustaveli's poem *The Knight in a Panther's Skin*, in pencil. 1966  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi



109. Ts. Tereladze. Illustration for Shakespeare's *Measure for Measure*, in gouache. 1977  
In the artist's possession
110. T. Kubaneishvili. Illustration for Pshavela's poem, *Aluda Ketelaure*, linocut. 1960  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
111. D. Nodia. *Folk Craftsmen*, sheet from the series *Glory to Labour*, in gouache. 1975  
Georgian SSR Art Museum, Tbilisi
112. A. Bandzeladze. Page design in the book *The Song of Arsen*, in Indian ink. 1966  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
113. L. Gudiashvili. *Fisherwomen*, in gouache. 1964  
In the artist's possession
114. M. Chikhladze. Wine mug *Kinto*, from the wedding set *Old Tbilisi*. 1967—68  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
115. O. Kondoleli. Silver ladder. 1970s  
Property of the USSR Artists' Union
116. A. Kakabadze. Wedding *marani* vessel *The Stag*, in terracotta. 1968  
Georgian SSR Picture Gallery, Tbilisi
117. G. Kandareli. *Our Daily Bread*, tapestry. 1977  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Artists' Union
118. Z. Tsereteli. *Coral Reef*, in smalt. 1972—73. Detail of the Adler Resort layout
119. Architects, M. Posokhin, A. Mndoyants, V. Svirsky, and I. Popov; engineers, S. Shkolnikov and V. Nikolayev; chief designer, Z. Tsereteli. Pitsunda Resort. 1962—67
120. Architects, O. Kalandarishvili and I. Tskhomelidze. Building of the Hotel *Iberia* in Tbilisi. 1976
121. Architects, A. and G. Kurdiani; engineer, Sh. Gazashvili. Stadium *Dynamo* in Tbilisi. 1977
122. Architect, I. Chkhenkeli. Building of Georgian Philharmonic. 1971. Tbilisi
123. Z. Tsereteli; architect, G. Metonidze. Ornamental mosaic decoration on the Trade-Union's Palace in Tbilisi. 1970
124. N. Ignatov. *Dedicated to Pirosmeni*, wall painting in tempera in the banquet hall on Mt. Mtatsminda. 1974. Tbilisi
125. S. Gabelia. *Village in Abkhazia*, oil painting. 1970  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Artists' Union
126. A. Bakuridze. *On Patrol*, oil painting. 1977  
Exhibition hall of the Adjarian Branch of the Georgian SSR Artists' Union, Batumi
127. G. Megrelidze. *High-school Students at a Tea-plantation*, oil painting. 1976  
Exhibition hall of the Adjarian Branch of the Georgian SSR Artists' Union, Batumi
128. L. Kashev. *Preparing for Wedding Festivities*, oil painting. 1977  
Georgian SSR Academy of Arts, Tbilisi
129. P. Guchmazov. *Mother of Seven Fallen Sons*, from the series of linocuts *Osetia*. 1975  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Artists' Union
130. A. Bajbeuk-Melikian. *Portrait of Kira Gozashvili*, oil painting. 1963  
In a private collection
131. M. Abegian. Triptych *Agastan*, oil painting. 1975  
In the artist's possession
132. M. Aslamazian. *Craftswoman*, oil painting. 1971  
USSR Artists' Union
133. Ye. Aslamazian. *Oriental Still Life*, oil painting. 1971  
Property of the Russian Federation Artists' Union
134. O. Zardarian. *Portrait of Art Critic R. Drampian*, oil painting. 1965  
Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan
135. A. Akopian. *Leninakan Street*, oil painting. 1965  
Museum of Oriental Art, Moscow
136. S. Muradian. *Peaceful Skies*, oil painting. 1972  
Property of the USSR Ministry of Culture
137. G. Khanjan. *Mother Papul*, oil painting. 1961  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Art Foundation
138. E. Isabekian. *By a Spring (They Did not Return)*, oil painting. 1970  
In the artist's possession
139. A. Melkonian. *The Family*, oil painting. 1967  
Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan
140. N. Gulikekhvian. *Evening*, oil painting. 1970  
Property of Management for Art Exhibitions, USSR Artists' Union
141. S. Safarian. *Sayat-Nova*, oil painting. 1963  
Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan
142. M. Saryan. *Armenia*, stained-glass panel. 1965  
Small Hall of Armenian Concert Hall, Yerevan
143. V. Khachaturian. *Battle at Avarayr*, mosaic in smalt. 1960  
Matenadaran Library named after Mashtots, Yerevan
144. M. Avetisian. Stage design for A. Khachaturian's ballet *Gayaneh* (Spendiarov Opera and Ballet Theatre, Yerevan), in tempera on cardboard. 1974. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan
145. S. Arutchian. Stage design to Shakespeare's *Othello* (Sundukian Drama Theatre, Yerevan), in tempera on cardboard. 1969
146. Sculptor, A. Sarkisian. *Mother Armenia* (realized by Ye. Vardanian and R. Yegoyan in 1975), in chased copper and tufa. 1968  
Leninakan
147. Sculptor, A. Arutiunian. Portal in tufa of the Sundukian Drama Theatre. 1966. Yerevan
148. Sculptor, N. Nikogosian, architect, D. Torosian. Monument to Poet Avetiq Isaakian, in bronze. 1976. Leninakan
149. Sculptors, Ye. Vardanian, G. Chubarian, S. Nazarian, G. Badalian, A. Grigorian, and A. Shagianian. Sculptures in basalt on the façade of the Matenadaran Library named after Mashtots. 1960s. Yerevan
150. A. Ovsepiyan. Monument to architect A. Tamanian, in basalt. 1977  
Yerevan
151. A. Shiraz. *Portrait of William Saroyan*, in cast iron and cement. 1977  
Museum of Modern Art, Yerevan
152. G. Chubarian. *Knight (Welder's Head)*, in bronze. 1962  
Property of the USSR Artists' Union
153. L. Tokmajan. *Anush and Saro*, in basalt. 1969. Yerevan
154. V. Aivazian. *Sanahin Monastery. A Thirteenth Century Bell-tower*, sheet from the series of etchings *Architectural Monuments of Armenia*. 1972  
In the artist's possession
155. G. Khandjan. *Slaughter*, illustration for Sevaq's poem *Everlasting Ring of Bells*, in gouache. 1963—65  
Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan
156. R. Khachatrian. *Portrait of a Woman*, in pencil. 1973  
Property of the USSR Artists' Union
157. M. Petrosian. Illustration for Aigheksi's didactic fables, in water-colours and gouache. 1971  
In the artist's possession
158. R. Simonian. *Girl from Van*, in fire-clay. 1973. Yerevan
159. A. Bdeyan. Ornamental ceramics in the Winter Gardens of the Sundukian Drama Theatre, Yerevan. 1966
160. R. Sarvazian. Tray *Van*, in German silver. 1977  
In a private collection
161. A. Berberian. Silver jewellery. 1970s  
In the artist's possession
162. Architects, F. Darbinian, E. Safarian and F. Akopian. Building of the Hotel *Ani* in Yerevan. 1970
163. Sculptors, A. Tarkhanian and S. Kalashian; designer O. Khachaturian. Monument to the Armenians, victims to the 1915 Genocide. 1965. Yerevan



164. Architect, R. Israelian; sculptors, A. Arutiunian, S. Manasian and A. Shaginaian. *Battle at Sardarapat* sculptural complex in Oktemberian. 1968
165. Architects, G. Pogosian, A. Tarkhanian, and S. Khachikian; engineers, G. Gevorkian and A. Tsaturian. Building of the cinema *Rossia* in Yerevan. 1975
166. T. Salakhov. *New Sea*, oil painting. 1970  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
167. T. Sadykhzadeh. *Baku in 1917*, oil painting. 1967  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
168. M. Abdullaev. *June 1941*, centre-piece of the triptych *On the Fields of Azerbaijan*, oil painting. 1965  
Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafaev, Baku
169. N. Abdurakhmanov. *Autumn in the Mountains*, oil painting. 1972  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
170. A. Djafarov. *Word about Tomorrow*, oil painting. 1967  
Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafaev, Baku
171. E. Rzakuliev. *Portrait of Oil-worker Aliev*, oil painting. 1976  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
172. N. Kasumov. *Oil-fields*, oil painting. 1967  
The Tretyakov Gallery, Moscow
173. S. Bakhlulzadeh. *Dream of the Earth*, oil painting. 1963  
Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafaev, Baku
174. B. Mirzazadeh. *Portrait of Sh. Badalbeili, People's Artist of the Azerbaijan SSR*, oil painting. 1977  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
175. M. Abdullaev. *The Hymalaya*, stage design for Niyazi's ballet *Chitrah* (Azerbaijan SSR Opera and Ballet Theatre named after Akhundov, Baku), in gouache on cardboard. 1972  
Azerbaijan SSR Theatrical Museum named after Djabarly, Baku
176. T. Salakhov. *Gasan-khan's Palace*, stage design for Gajibekov's opera *Kör-ogly* (Azerbaijan SSR Opera and Ballet Theatre named after Akhundov, Baku), in acrylic dyes. 1975  
Gadjibekov Memorial House, Baku
177. M. Rakhmanzadeh. *The Emancipation*, from the series of linocuts *Women of Azerbaijan*. 1977  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
178. R. Babaev. *Old Baku*, from the series of linocuts *The Land of Lights*, 1967  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
179. O. Sadykhzadeh. Illustration in water-colours to Nasimi's poetry. 1977. Nizami Museum, Baku
180. E. Shakhtakhtinskaya. *850th Anniversary of the Great Architect Adjemi Nakhichevani*, poster in gouache. 1974  
Azerbaijan SSR Picture Gallery, Baku
181. Sculptor, F. Abdurakhmanov. *Portrait of Philosopher Rudaki* in tinted gesso. 1964  
In the artist's possession
182. Sculptor, P. Sabsai; architect, M. Useinov. Monument to Stepan Shaumian, in granite. 1975. Baku
183. Sculptors, I. Zeinalov and N. Mamedov; architects, G. Aleskerov and A. Guseinov. Monument to the Twenty-six Baku Commissars, in marble and granite. 1968. Baku
184. Sculptors, T. Mamedov and O. Eldarov; architect, G. Mukhtarov. Monument to Poet Fizuli, in granite. 1962. Baku
185. M. Mirkasimov. *Portrait of Oil Worker*, in bronze. 1964  
Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafaev, Baku
186. G. Abdullaeva. *Youth*, in carved wood. 1961  
Azerbaijan SSR Art Museum named after Mustafaev, Baku
187. L. Kerimov. Rug *Shebi Hidjran (Night of Parting)*. 1975  
Museum of Azerbaijan Tapestries and Minor Arts, Baku
188. K. Aliev. Carpet *Nasimi*. 1973  
Museum of Azerbaijan Tapestries and Minor Arts, Baku
189. G. Gadjieva. *Kilim* tapestry-woven rug. 1975  
Museum of Azerbaijan Tapestries and Minor Arts, Baku
190. M. Kafarov. *Before Wedding*, aluminium plate with chased and engraved decoration. 1977. Kirovabad
191. M. Useinov. Main building of the Azerbaijan SSR Academy of Sciences. Early 1960s. Baku
192. M. Useinov. Mosaics by N. Abdullaev. Interior decoration of Nizami Metro Station in Baku. 1976
193. Architects, V. Shulgin, E. Melkhisedekov a.o. Building of the Lenin Palace, Baku. 1968
194. Architect, Yu. Tischenko. Building of Domestic Conditioners Plant. 1972. Baku
195. M. Kafarov. *The Heroic Past of the Baku Oil-workers*, detail from mosaic panel. 1977. Baku
196. T. Narimanbekov. Wall painting in the foyer of the Puppet Theatre. 1975. Baku
197. A. Galimbaeva. *Painter*, centre-piece of the triptych *Peace*, in tempera on canvas. 1975  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
198. M. Lizogub. *Dawn*, oil painting. 1964  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
199. K. Teljanov. *First Singer*, centre-piece of the triptych *The Beginning*, oil painting. 1967  
The Tretyakov Gallery, Moscow
200. N. Nurmukhammedov. *Portrait of Brasil Painter Emiliano di Cavalcanti*, oil painting. 1965  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
201. A. Djusupov. *Women of My Country*, oil painting. 1967  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
202. A. Stepanov. *Sholpan*, oil painting. 1970  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
203. S. Mambeev. *Spring*, oil painting. 1964  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
204. S. Aitbaev. *Happiness*, oil painting. 1966  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
205. G. Ismailova. Costume designs in gouache for Musrepov's *Kozy-Korpesh and Bayan-Sluh* (Kazakh SSR Drama Theatre named after Auezov, Alma-Ata). 1971  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
206. Kh. Nauzbaev. Monument to Chokan Valikhanov, in bronze. 1969. Alma-Ata
207. T. Dosmagambetov. Monument to Alibi Djangildin, in granite. 1975. Alma-Ata
208. B. Tulekov. *A Girl*, in marble dust. 1965  
Kazakh SSR Art Museum Alma-Ata
209. O. Prokopyeva. *My Contemporary*, in tinted wood. 1972  
Property of the Management for Art Exhibitions, Kazakh SSR Ministry of Culture
210. A. Isaev. *Portrait of Painter Shardenov*, electroplating. 1976  
Property of the Management for Art Exhibitions, Kazakh SSR Ministry of Culture
211. N. Gaev. *Jewellers*, from the series of coloured etchings *We Are Building Houses*. 1975  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
212. B. Pak. *Echo*, from the series of linocuts *Alatau*. 1969  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
213. Ye. Sidorkin. *Lullaby*, from the series of lithographs *Reading Seifulin's Books*. 1964  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
214. A. Rakhmanov. *Summer*, linocut illustrating the album *Abai*. 1973  
Property of the Management for Art Exhibitions, Kazakh SSR Ministry of Culture
215. M. Kisamedinov. *Makhambet*, linocut. 1972  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
216. G. Ivanov. Silver bracelet and finger ring with chrysopras insets. 1977  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
217. G. Djalmukhanov. Snuff-box in wood and metal. 1977  
Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata



218. B. Zaurbekova. *Space*, hand-woven tapestry in woollen thread. 1977  
Property of the Management for Art Exhibitions, Kazakh SSR Ministry of Culture
219. V. Konstantinov. Ornamental composition in front of the Hotel *Alatau*. 1975. Alma-Ata
220. Architects, N. Ripinsky, L. Ukhobotov, Yu. Ratushny, V. Kim, A. Sokolov, a.o. Building of the Lenin Palace. 1970  
Alma-Ata
221. Architects, V. Katsev and I. Slonov; engineer S. Matveyev. Circus building in Alma-Ata. 1972
222. Interior of the Lenin Palace in Alma-Ata
223. Architects, I. Kartasi, A. Kossov and V. Chirkin, a.o. Hotel *Alma-Ata* in Alma-Ata. 1967
224. Sculptors, V. Andriushchenko and A. Artimovich; architects T. Basenov, R. Seidalin and V. Kim. Memorial to Glory, central part. 1975. Alma-Ata
225. G. Ulko. *Water*, in tempera. 1967  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
226. A. Abdullaev. *Portrait of Academician Turakulov*, oil painting. 1975  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
227. M. Saidov. *Elimination of Illiteracy*, oil painting. 1967  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
228. R. Akhmedov. *Morning. Motherhood*, oil painting. 1962  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
229. Ye. Melnikov. *Pomegranate Trees*, oil painting. 1964  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
230. V. Kovinin. *Harvest*, oil painting. 1964  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
231. B. Babaev. *Morning of a Master*, oil painting. 1971  
Property of the USSR Artists' Union
232. Yu. Taldykin. *Trade Rows in Khiva*, oil painting. 1972  
In the artist's possession
233. U. Tansykbaev. *At a Building Site*, oil painting. 1970  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Artists' Union
234. D. Umarbekov. *The Song*, oil painting. 1969  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
235. T. Shorakhimov. Stage design in gouache on cardboard for S. Babaev's opera *Khamseh* (Navoi Bolshoi Theatre, Tashkent). 1962
236. G. Brim. Stage design in gouache on canvas for B. Vasilyev's *He Has Not Been Appeared on the List* (Khamza Drama Theatre of Uzbekistan, Tashkent). 1978  
Property of the Uzbek SSR Ministry of Culture
237. I. Ikramov. Half-title story of Navoi's *Lyrics*, in gouache and pen-and-ink. 1965  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
238. K. Basharov. *The Decree on Land*, centre-piece of the triptych *Lenin Is Together with Us*, linocut. 1969  
Property of the Management for Art Exhibitions and Panoramas, Uzbek SSR Ministry of Culture
239. T. Mukhamedov. Illustration in tempera for Uzbek folk tales. 1969  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
240. F. Kagarov. *For Defence of the Children*, poster in gouache. 1967
241. A. Baimatov. *Portrait of Avicenna*, in wood. 1967  
Property of the Management for Art Exhibitions and Panoramas, Uzbek SSR Ministry of Culture
242. M. Musabaev. Monument to Ulugh-beg, in granite. 1970. Samarkand
243. D. Ruzybaev. *Sahida*, in wood. 1962  
Uzbek SSR Art Museum, Tashkent
244. Sculptors, A. Akhmedov, Yu. Kiselev and I. Klenitsky. Monument to the Heroes, Members of the Komsomol, in bronze, concrete and marble. 1972. Tashkent
245. L. Riabtsev. *Lenin and October Revolution*, relief in chased copper. 1974  
Tashkent
246. Architects, S. Adylov, G. Korobovtsev, I. Koptelova, a.o. Dwelling houses in the Microdistrict C-27. 1973—74. Tashkent
247. Architect, V. Muratov. Building of the Café *Blue Domes* in Tashkent. 1970
248. Architects, L. Adamov, S. Adylov, B. Zaritsky, Ye. Rozanov, Yu. Puretsky, F. Tursunov, a.o. Lenin Square in Tashkent. 1965—72
249. Architects, I. Merport, L. Yershova, R. Rashchupkin. Building of the Hotel *Uzbekistan*. 1972—74. Tashkent
250. Architects, I. Orlov, T. Safonova, V. Nazarov, B. Svinin, a.o. Building of a community centre at Navoi. 1972
251. Architects, R. Khairutdinov and F. Tursunov, Building of the exhibition hall of the Uzbek SSR Artists' Union in Tashkent. 1974
252. Architects, Ye. Rozanov, V. Shestopalov, a.o. Building housing the Branch of the Lenin Museum in Tashkent. 1970
253. Ch. Akhmarov. *Sogdian Wedding*, wall painting. 1975—76. Town of Angren
254. A. Abduganiev. Silk textile *Torch of the Revolution*. 1970
255. Glazed earthenware jug and mugs, with painted decoration. (two of them, by Kh. Satimov, 1975)
256. M. Madaliev. Copper jug, plate and *piala* cups with chased decoration. 1976—77
257. A. Mukhtarov. Earthenware ram figurine. 1977
258. J. Kuttmyuratov. *Bride*, in wood. 1968  
Karakalpak ASSR Art Museum, Nukus
259. F. Madgazin. *Unloading a Barge*, oil painting. 1969  
Karakalpak ASSR Art Museum, Nukus
260. V. Boborykin. *Socialist Competition Winners*, oil painting. 1977  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
261. Z. Khabibullaev. *Bakhor* (Spring), oil painting. 1967  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
262. N. Matasov. *Master of the Mountains*, oil painting. 1963  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
263. Kh. Khushvakhtov. *The Bygone Years*, oil painting. 1967  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
264. P. Falbov. *At Karaghetin, Going to School*, oil painting. 1963  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
265. R. Abdurashitov. *Working on the Virgin Land*, oil painting. 1969  
Property of the USSR Artists' Union
266. I. Lisikov. *Portrait of Woodcarver S. Nuritdinov*, oil painting. 1964  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
267. A. Rakhimov. *Gifts of My Valley*, oil painting. 1974  
In the artist's possession
268. Ya. Mamatkulov. Stage design for A. Atobaev's drama *The Song That Was Not Sung* (Tajik SSR Youth's Theatre named after Vakhidov, Dushanbe), oil painting. 1973  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
269. K. Zakirov. *The Song*, in stone. 1969  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
270. K. Zhumagazin. *The Song of the Steppe*, in limestone. 1963  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
271. O. Akhunov. *The Dawn*, in wood. 1964  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
272. R. Azimov. *High Mountains*, from the series of linocuts *Regarsky Aluminium Mining Plant*. 1974  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe
273. T. Samandarov. *Yatim*, from the series of linocuts after Aini's works. 1978  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts. Dushanbe



274. B. Mavlianov. Earthenware vessel. 1974  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts.  
Dushanbe
275. G. Khalilov. Earthenware toys. 1975—77  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts.  
Dushanbe
276. Sakhibovs. Earthenware *liaghan* vessel. 1975  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts.  
Dushanbe
277. S. Nuritdinov. Woodcarved panel *Wedding*. 1974  
Property of the Tajik SSR Art Foundation
278. R. Abdurakhmanov. Ornamental panel *Guncha*, in wood; *kundal*  
technique. 1976  
Tajik SSR Museum of History, Local Lore and Fine Arts.  
Dushanbe
279. Lenin Prospekt in Dushanbe. Built in 1971—74
280. Architects, G. Aizikov and V. Shelukhin. Building of the Ho-  
tel *Dushanbe* in Dushanbe. Built in 1964
281. S. Kurbanov. Interior decoration of the House of Political  
Education in Dushanbe. 1974
282. B. Nurali. *Portrait of the Artist's Son*, oil painting. 1960  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
283. I. Klychev. *New Gas-deposit*, oil painting. 1972  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
284. Ya. Annanurov. *The Thirties*, oil painting. 1962  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
285. D. Bairamov. *Collective-farm Children*, oil painting. 1969  
Turkmen STR Art. Museum, Ashkabad
286. Ch. Amangeldyev. *Towards the Light*, centre-piece of a triptych,  
oil painting. 1970  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
287. K. Bekmuradov. *The Speech*. 1976—77
288. M. Mamedov. *Red Army in the Karakumy*, oil painting. 1972  
Property of the USSR Ministry of Culture
289. A. Khadjiev. *The Age-old Dream Has Come True*, oil painting.  
1962  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
290. S. Babikov. *Caspian Fishermen*, oil painting. 1972  
Property of the USSR Artists' Union
291. V. Pavlotsky. *Peaceful Land*, oil painting. 1975  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
292. A. Amangeldyev. *1917: Volunteer Corps*, oil painting. 1973  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
293. A. Kuliev. Stage design in gouache for *Shaseneb and Garib*, opera  
by D. Ovezov and A. Shaposhnikov (Opera and Ballet Theatre,  
Ashkhabad). 1969  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
294. N. Ataev. *Portrait of Biashim Nurali, People's Artist of the Turk-  
men SSR*, in bronze. 1974  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
295. D. Djumadurdy. *Omar Khayyam: Lyrics*, in fire-clay. 1977. Turk-  
men SSR Art Museum, Ashkhabad
296. Sculptor, V. Popov; architects V. Vysotin and V. Kutumov.  
Monument to Makhtumkuli, in red tufa. 1971. Ashkhabad
297. P. Znamenshchikov. *Sulphate-miners*, linocut. 1967  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
298. K. Ataev. Silvergilt brooch *Gunesh*. 1975
299. R. Bairamov. Tapestry *Dance*, in woollen thread. 1974  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
300. V. Gyllyeva. *In Memoriam*, tapestry. 1977  
Turkmen SSR Art Museum, Ashkhabad
301. A. Shchetinin. *Tale of a Turkmen Rug*, mosaic in the interior  
of the Hotel *Ashkhabad*. 1969
302. Architects, A. Akhmedov, B. Shpak and V. Alexeyev a.o.;  
sculptors, V. Lemport and N. Silis. Building of the Marx Library  
in Ashkhabad. 1976
303. Architects, A. Akhmedov, B. Shpak, V. Vysotin, V. Kutumov,  
and F. Aliev; designer, G. Okaev; sculptor; A. Shchetinin. In-  
terior in the Hotel *Ashkhabad*. 1969. Ashkhabad
304. Architects, A. Akhmedov, F. Aliev, A. Zeinalov, and E. Krichev-  
skaya; sculptors, V. Lemport and N. Silis. Building of the Kara-  
kumstroi Office in Ashkhabad. 1967
305. Architects, F. Baghirov and A. Kurbanliev; sculptor D. Dju-  
madurdy. Memorial to the soldiers of Turkmenistan who had  
fallen for our country during the Great Patriotic War, in  
concrete. 1971. Ashkhabad
306. D. Djumadurdy. *Motherland*, bronze relief. 1971. Ashkhabad
307. S. Chuikov. *Touching Eternity*, oil painting. 1973  
The Tretyakov Gallery, Moscow
308. G. Aitiev. *Environs of Andijan*, oil painting. 1967  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
309. A. Usubaliev. *Portrait of Poet Umetaliyev*, oil painting. 1968  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
310. S. Akyzbekov. *South of Kirghizia*, oil painting. 1964  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
311. M. Akynbekov. *In the Alai-ku Valley*, oil painting. 1969  
The Tretyakov Gallery, Moscow
312. D. Djumabaev. *News*, oil painting. 1969  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
313. S. Isenov. *Red Bulls and a Blue Plough*, oil painting. 1969  
The Tretyakov Gallery, Moscow
314. S. Torobekov. *In a Nomad Tent: Mother*. 1969  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
315. M. Sydykbaev. Stage design for opera *Altyn-kyz* by V. Vlasov  
and V. Fere (Kirghiz SSR Theatre of Opera and Ballet, Frunze),  
in gouache on cardboard. 1973  
In the artist's possession
316. A. Ostashev. *Party-membership Card*, from the series *The First  
Teacher*, in water-colours. 1977  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
317. T. Gertsen. *Kirghiz epos Manas*, linocut. 1977  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
318. L. Ilyina. *Madonna*, from the series of linocuts *Maternity*. 1967  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
319. Z. Khabibulin. *Hospitality*, in wood. 1972  
Property of the Management for Art Exhibitions, USSR Ministry  
of Culture
320. T. Sadykov. *Woman in an Elechek*, in gesso. 1960  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
321. Sculptors, T. Sadykov, Z. Khabibulin and S. Bakashev; archi-  
tect, A. Nezhurin. *Friendship Monument*, in concrete and copper,  
with marble facing. 1974. Frunze
322. D. Umetov. *Master of the Mountains*, felt rug. 1970  
Property of the USSR Artists' Union
323. V. Syrnev. Set of jewellery: silver bracelet and finger ring set  
with amethysts. 1975  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
324. N. Asanova. *A New Pasture*, panel in chiya and woollen threads.  
1977  
Property of the Kiyal Association Exhibition Reserve, Frunze
325. Sh. Dairbekov. *Cholpu* pendant in German silver, inset with  
carnelian. 1977  
Kirghiz SSR Art Museum, Frunze
326. Architects, F. and M. Yevseyevs. Building of the Kirghiz SSR  
Drama Theatre. 1970. Frunze
327. Architects, A. Kostin, V. Marukov and Ye. Yurgenson. Build-  
ing of the Lenin Sports Palace. 1970s. Frunze
328. Architects, D. Yrskulov, V. Nazarov and Sh. Djekshenbaev.  
Building of the Kirghiz SSR Art Museum, Frunze. 1974
329. T. Gertsen. *Repose*, wall painting. 1967
- On the dust-cover: E. Kalninš. *A Regatta*, oil painting. 1973  
Latvian SSR Art Museum, Riga



- Абакелиа (Абакелия) Тамара Григорьевна. 1905—1953. **100**  
 Абашидзе Муртаз Александрович. 1927. **107**  
 Абашидзе Николай Несторович. 1910—1980. **122**  
 Аббасов Муслум Аждар оглы. 1931. **161**  
 Абдуганиев Абдупатто. 1939. **236, 239\***  
 Абдуллаев Абдулхак Аксакалович. 1918. **214, 215\***  
 Абдуллаев Агалар Балахан оглы. 1937. **168**  
 Абдуллаев Лутфулла Абдуллаевич. 1912. **214**  
 Абдуллаев Махамаджан Турсунович. 1935. **298**  
 Абдуллаев Микаил Гусейн оглы. 1921. **155, 158, 159\*, 160, 165, 166\*, 168, 183\*, 188**  
 Абдуллаев Сагдулла Асадуллаевич. 1945. **218, 219**  
 Абдуллаев Таир Абдулла оглы. 1915. **173, 181, 186**  
 Абдуллаева Геят Гамдуллаевна. 1912. **171, 172, 177\***  
 Абдулхалык Абдул Али оглы. 1920. **162**  
 Абдурахманов Гафур Мухамеджанович. 1936. **216**  
 Абдурахманов Илья Абрамович. 1923. **264**  
 Абдурахманов Михаил Абрамович. 1934. **251**  
 Абдурахманов Надир Гамбар оглы. 1925. **155, 160\***  
 Абдурахманов Рахматулло Базарович. 1948. **261\***  
 Абдурахманов Фуад Гасан оглы. 1915—1971. **170, 172\***  
 Абдурашидов Шухрат Абдурашидович. 1948—1979. **218, 219**  
 Абдурашитов Рашид Халилович. 1935. **245, 248, 250, 251\***  
 Абдусаматов Дот. 1941. **259, 264**  
 Абегян Мгер Манукович. 1909. **125\*, 138, 140**  
 Абелите Зигурд Минтаутович. 1911—1980. **39**  
 Абелите Ольгерд Минтаутович. 1909—1972. **17, 19, 20**  
 Аблакулов Махкам. 1920. **239**  
 Абол Ояр Густавович. 1922. **14, 40**  
 Аболия Валда Яновна. 1944. **34**  
 Аболия Олита Эрнестовна. 1931. **33\*, 34**  
 Абрамян Арташес Саакович. 1921. **131**  
 Абылкасов Мингиш Мауленович. 1943. **211**  
 Авалишвили Бидзия Георгиевич. 1922. **99**  
 Аванесов Андрияс Исакович. 1921—1974. **185**  
 Аветисян Минас Карапетович. 1928—1975. **131, 134, 137\*, 142**  
 Авидзба Хута Туканович. 1932. **119**  
 Агабабаев Тофик Мамед Али оглы. 1928. **188**  
 Агабабаева Валентина Алексеевна. 1927. **169**  
 Агабабян Григор Гарегинович. 1911—1977. **148**  
 Агаджанян Норайр Гегамович. 1927. **144**  
 Агаев Гасан Ага Мир Алекпер оглы. 1927. **169**  
 Агаева Масума Пянджали кызы. 1920. **169**  
 Агаева Сима Аббас кызы (Сима Аббасовна). 1931. **177**  
 Агамалов Ариф Мелик Ага оглы. 1928. **180, 188**  
 Агамалова Лия Никитична. 1926. **177, 180**  
 Агапишвили Гиви Николаевич. 1949. **86, 91\***  
 Агаронов Александр Петрович. 1921. **185**  
 Агаронян Григорий Петрович. 1896—1980. **137**  
 Агасян Григор Хоренович. 1926. **129**  
 Адалян Рубен Мартиросович. 1929. **129, 130, 141**  
 Адамов Леон Тигранович. 1929. **227, 233\***  
 Адамова Евгения Михайловна. 1913. **268**  
 Адамович Сергей Фадеевич. 1922. **20**  
 Адамсон (Саннамеес) Мари (Марие) Андреевна. 1908. **69**  
 Адамсон-Эрик Эрик Янович. 1902—1968. **46, 74**  
 Аджиашвили Семен Соломонович. 1949. **106**  
 Адылов Сабир Рахимович. 1932. **227, 232\*, 233\*, 235**  
 Ажиев Уке. 1924. **190, 201**  
 Азаренко Ольга Михайловна. 1939. **236**  
 Азатян Шмавон Рубенович. 1925. **136**  
 Ази Эргав-Велло Карлович. 1927. **77, 80**  
 Азизов Чингиз Мамед оглы. 1947. **168**  
 Азизян Цолак Левоневич. 1912. **148**  
 Азимзаде Азим Аслан оглы. 1880—1943. **166**  
 Азимов Рауф Акилович. 1943. **256, 257\***  
 Айвазян Владимир Тигранович. 1915. **139, 146\***  
 Айдинова Офелия Петровна. 1927. **234**  
 Айзикович Григорий Юрьевич. 1917. **262\***  
 Айтбаев Салихитдин Абдысадыкович. 1938. **194, 195\*, 196**  
 Айтиев Гапар Айтиевич. 1912. **287, 289\*, 297**  
 Айтиев Саттар Гапарович. 1945. **289**  
 Айтимбетов Жеткерген. 1948. **244**  
 Аканаев Амандос Атибекович. 1949. **196**  
 Акиртава Роза Куджмахановна. 1949. **120**  
 Акмухаммедов Шамухамед. 1937. **269, 270**  
 Акопян Акоп Тигранович. 1923. **128\*, 131**  
 Акопян Корюн Арутюнович. 1908. **152**  
 Акопян Феликс Саакович. 1934. **146, 147, 148, 152\***  
 Акопян Шаген Оганесович. 1920. **132**  
 Акудин Вениамин Георгиевич. 1936. **219, 222**  
 Акылбеков Сабырбек Мамбетсадыкович. 1914—1968. **287, 290\***  
 Акынбеков Мэлс Токтосунович. 1942. **289, 291\***  
 Алавердян Размик Бейбутович. 1916—1968. **148**  
 Аламаа-Педака Айно Александровна. 1908. **70, 72\***  
 Алас Арнольд Александрович. 1911. **64**  
 Алберг Валдис Карлович. 1922. **22\*, 24, 25, 38**  
 Алекперов Камал Джамал оглы. 1928. **173**  
 Александров Николай Павлович. 1924. **202, 204, 212**  
 Александрова Т. **227**  
 Александрович Генрих Моисеевич. 1928. **283**  
 Алексанян Ашот Суренович. 1934. **148**  
 Алексеев Владимир Александрович. 1933. **282\*, 283**  
 Алекси-Месхишвили Владимир Шалвович. 1915—1978. **110, 111, 112**  
 Алескерев Ганифа Алискендерович. 1912. **172, 174\***  
 Алескерев Гасанага Ага Рагим оглы. 1929. **180**  
 Алибеков Ислам Майбасович. 1945. **244**  
 Алиев Баба Бала Баба оглы. 1915. **161**  
 Алиев Гусейн Али Рза оглы. 1911. **168**  
 Алиев Кямиль Мусейб оглы. 1921. **177, 179\***  
 Алиев Фикрат Рза оглы. 1933. **273, 281, 282\*, 283\*, 284**  
 Алиев Эйнулла Дадаш оглы. 1937. **226, 234**  
 Алиева Азиза Худабахыш кызы. 1934. **176**  
 Алкснис Карл Вольдемарович. 1938. **25**  
 Аллабердыев Хаки. 1920. **270**  
 Аллахвердян Норайр Гайкович. 1918. **152**  
 Аллсалу Эфраим Альбертович. 1929. **48\***  
 Алмамедов Аннадурды. 1937. **270**  
 Амангельдыев Аман. 1930. **269, 274\***  
 Амангельдыев Чары. 1933. **269\*, 276**  
 Аманжолов Магауя. 1949. **196**  
 Аманкожоев Кубанычбек Аманкожоевич. 1934. **288**  
 Амантаев Тургунбай Амантаевич. 1914. **299**  
 Амашукели Элгуджа Давидович. 1928. **92, 94\*, 100**  
 Аминджанов Асрор Ташпулатович. 1930. **245, 258, 259, 264**  
 Аминов Нугмаджан. 1908. **238**  
 Амиров Рашид Умур оглы. 1927. **169**  
 Ампар Тариэл Ахметович. 1938. **119**  
 Ананикян Акоп Арутюнович. 1919—1977. **130**  
 Андерсон Эдвин Александрович. 1929. **19**  
 Андресма-Тамм Аэт Энн-Яновна. 1938. **73**  
 Андроникашвили Этери Николаевна. 1920. **102**  
 Андрюкайтите Ливия Юозовна. 1936. **35**  
 Андрющенко Виктор Васильевич. 1939. **211\*, 212**  
 Анисимов Стефан Лукич. 1910. **255**  
 Анманис Янис Гейнцович. 1943. **14, 15**  
 Аннакулиев Меретдурды. 1946. **270**  
 Аннамурадов Бабасары. 1941. **272, 273, 274**  
 Аннануров Якуб Кулиевич. 1916. **266, 268\***  
 Антонюк Михаил Яковлевич. 1935. **196, 211, 212**  
 Антощенко-Оленез Валентин Иосифович. 1900. **200, 201**  
 Анцане Банюта Яновна. 1941. **19\***  
 Апакидзе Ромини Тариелович. 1938. **119**  
 Апинис Артур Петрович. 1904—1975. **18, 19, 20**  
 Аракелян Геворк Атанесович. 1914—1965. **142**  
 Арамян Гурген Левоневич. 1919. **142**  
 Аргус Тийу Каареловна. 1925. **79**  
 Арзуманов Лев Степанович. 1932. **255, 256**  
 Арзуманян Багдасар Айрапетович. 1916. **136**  
 Арефьев Анатолий Васильевич. 1918. **290**  
 Арипджанов Рахматулла. 1931. **242**  
 Аркания Валерий Дементьевич. 1949. **119**  
 Аррак Хенно Карлович. 1930. **58, 61**

\* На странице, обозначенной звездочкой, расположена репродукция произведения данного автора.



Аррак Юри Карлович. 1936. 50, 58, 74  
 Арсланов Мавлян. 1916—1980. 236  
 Артимович Анатолий Ефимович. 1940. 211\*, 212  
 Артемеладзе Симон Нуриевич. 1933. 121  
 Артыкмамедов Сеитгулы. 1937. 273, 274  
 Арутчян Сергей Аветович. 1912. 132, 142  
 Арутчян Михаил Аветович. 1897—1961. 132  
 Арутчян Саркис Тигранович. 1920. 132, 133, 137\*  
 Арутюнян Ара Арменович. 1928. 136, 139\*, 148, 153\*, 154  
 Арутюнян Зарзанд Мхитарович. 1929. 132  
 Асанова Нурганыш Асановна. 1939. 299, 301\*  
 Асарис Гунар Константинович. 1934. 24, 25, 27, 38, 39\*  
 Асатиани Теймураз Георгиевич. 1916. 99  
 Асатрян Гегам Магносович. 1920. 133  
 Асатрян Нелли Ониковна. 1944. 144  
 Аскеров Акиф Изатулла оглы. 1940. 176  
 Аскурава Иван Алексеевич. 1916. 87, 90  
 Асламазян Ерануи Аршаковна. 1910. 125, 126\*  
 Асламазян Мариам Аршаковна. 1907. 125, 126\*  
 Асланов Эльхан Мухтар оглы. 1937—1970. 176  
 Асланов Эльчин Мухтар оглы (Эльчин А.). 1934. 155, 164, 169  
 Аслян Альберт Артемович. 1922. 142  
 Асранкулов Аман Борубаевич. 1939. 289  
 Атабаев Аман Овез Гильдиевич. 1924. 244  
 Атаджанов Мадраим. 1930. 239  
 Атаев Аманмурад. 1940. 276, 278  
 Атаев Владимир Аннаклычевич. 1938. 272, 285  
 Атаев Клычмурат. 1939. 278\*, 280  
 Атаев Нурмухаммед. 1943. 273, 276\*  
 Атаева Марал Бахшиевна. 1949. 280  
 Атакгаев Хаджи. 1945. 275  
 Атакулов Арзыкул Атакулович. 1941. 263  
 Атанян Владимир Гургенович. 1940. 144, 148  
 Атадаев Байрам. 1939. 271, 273, 274  
 Атоян Рафик (Рафаэл) Гегамович. 1931. 131  
 Ауза Лидия Карловна. 1914. 42  
 Ауныныш Алдис Эйженович. 1946. 35  
 Ауныныш Эйжен Карлович. 1911. 35  
 Аустриня Илма Микелевна. 1940. 30  
 Афанасьев Владимир Алексеевич. 1913. 262, 263  
 Афганлы Бедур Мелик кызы. 1912. 165  
 Ахба Константин Батович. 1939. 120  
 Ахвердиев Гасан Али оглы. 1917—1978. 162, 169  
 Ахвердов (Ахвердиев) Самед Юнус оглы. 1921. 163  
 Ахвледiani Елена Дмитриевна. 1901—1975. 81, 82, 83  
 Ахмаров Чингиз Габдрахманович. 1912. 232, 234, 238\*  
 Ахмедов Абдулла Рамазанович. 1929. 273, 281, 282\*, 283\*, 284  
 Ахмедов Анвар Камилович. 1935. 224, 226, 230\*  
 Ахмедов Гусейн Мамед оглы. 1915—1955. 176  
 Ахмедов Нарзулло. 1928. 258  
 Ахмедов Рахим Ахмедович. 1924. 215, 216, 217\*  
 Ахмедова Максума. 1921—1972. 238  
 Ахроров Азам. 1935. 258  
 Ахундов Надир Сафарович. 1924. 167  
 Ахунов Ориф Абдурауфович. 1936. 252, 254, 255, 256\*, 258  
 Ахунов Урумбай Ахунович. 1923. 294  
 Ашуров Дододжан. 1929—1975. 258

Бабаев Бахтияр Мамарасулевич. 1937. 216, 218, 219\*  
 Бабаев Геруш Нуреддин оглы. 1945. 176  
 Бабаев Мариф Баба оглы. 1935. 176  
 Бабаев Назим Эйбат оглы. 1934. 168  
 Бабаев Расим Ганифа оглы. 1927. 155, 161, 167  
 Бабаян Левон Михайлович. 1912. 147  
 Бабаян Рафаэл (Рафик) Суренович. 1927. 140, 141  
 Бабилов Геннадий Федорович. 1911. 270  
 Бабилов Станислав Геннадьевич. 1934—1977. 269, 273\*  
 Баблидзе Екатерина Ильинична. 1916, 107  
 Бабян Иосиф Степанович. 1938. 144  
 Багателья Валерий Сократович. 1946. 120  
 Багашвили Шота Аронович. 1918. 109  
 Багдасаров Роберто Сергеевич. 1928. 247  
 Багдасарян Владимир Константинович. 1947. 278  
 Багдасарян Ролан Амаякович. 1936. 148  
 Багдасарян Сергей (Саркис) Иванович. 1923. 135  
 Багиров Фикрет Багир оглы. 1935. 163  
 Багиров Фуад Ибад оглы. 1939. 284\*  
 Бадалян Григорий Бабаевич. 1922. 136, 141\*

Бажбеук-Меликян (Бажбеук-Меликов) Александр Александрович. 1891—1966. 82, 83, 124\*, 125  
 Бажбеук-Меликян Лавиния Александровна. 1922. 130  
 Байлыев Какамурад Алламурадович. 1949. 276, 278  
 Байматов Абдумумин. 1934. 224, 226, 227\*  
 Байрамашвили Реваз Арчилович. 1929. 110, 112  
 Байрамов Дурды. 1938. 268, 269\*  
 Байрамов Реджепназар. 1927. 276, 278, 279\*  
 Байрамов Ярлы. 1942. 270  
 Бакашев Сабитжан Бакашевич. 1941. 297, 299\*, 304  
 Бакиханов Фуад Гусейн оглы. 1938. 176  
 Бакрадзе Александр Константинович. 1925. 91  
 Бакуридзе Автандил Ахмедович. 1942. 119\*  
 Баласанян Лаврентий Гайкович. 1942. 144  
 Балдано Цырен-Жаб. 1930. 199  
 Балинь Эрмен Рейнгольдович. 1932. 39  
 Балканов Анвар Абдрахманович. 1922. 223, 224  
 Балтока Велта Августовна. 1946. 34  
 Бандзеладзе Александр Матвеевич. 1927. 101, 106\*  
 Бандзеладзе Нодар Амбросьевич. 1937. 226, 234  
 Банушкина Ия Алексеевна. 1935. 236  
 Баранов Константин Яковлевич. 1910. 201  
 Баркая Бондо Павлович. 1927. 112  
 Басенов Толеу Кульчамапович. 1909—1976. 208, 211\*, 212  
 Баумане Айя Индриковна. 1943. 30  
 Баумане Бирута Фрицевна. 1922. 10\*  
 Бауманис Георг Карлович. 1936. 24  
 Бауманис Карлис Екабович. 1916. 28  
 Бахлулзаде Саттар Бахлул оглы. 1909—1974. 155, 162, 164\*  
 Бахшинян Завен Тигранович. 1908. 148  
 Башаров Кутлук Башарович. 1925. 220, 221, 223, 225\*  
 Бдеян Амаяк Гургенович. 1925. 143, 144, 150\*, 151  
 Бегимов Яков Симхович. 1941. 258, 264  
 Беджанян Оганес (Оник) Карапетович. 1915—1976. 137  
 Бедросян (Бедросов) Рубен Сергеевич. 1905—1974. 140  
 Бежанов Сурен Мкртчович. 112  
 Бейсембинов Арсен Сарсенович. 1940. 203  
 Бейсембинова Елена Сергеевна. 1941. 203  
 Бейшенов Асанали Бейшенович. 1941. 289  
 Беканов Джолдасбай Алламбергенович. 1942. 244  
 Бекарян Ара Вагинакович. 1913. 126, 140  
 Бекбоева (Бекбаева) Алып Бекбоевна. 1886—1977. 299  
 Бекдурдыев Джумадуурды. 1941. 285  
 Бекельман Раиса Григорьевна. 1926. 281, 283  
 Бекмурадов Кульназар. 1934. 269, 275  
 Бекназаров Муриват Дамбураевич. 1943. 250, 251, 264  
 Бекчанов Машарип. 1908. 239  
 Белевич Иосиф Антонович. 1916—1983. 294  
 Белкин Георгий Иванович. 1945. 292  
 Белов Евгений Михайлович. 1919—1984. 271  
 Белоусова Наталия Николаевна. 1935. 120  
 Белубекян Вагаршак Аршакович. 1906—1965. 147  
 Бем Ромис Карлович. 1927. 14  
 Беньков Павел Петрович. 1879—1949. 214  
 Берберян Арцрун Арменакович. 1925. 144, 151\*  
 Бердзенишвили Белла Александровна. 1929. 83, 102, 115  
 Бердзенишвили Мераб Исидорович. 1929. 92, 93, 95\*  
 Бердзенишвили Элгуджа Исидорович. 1927. 106, 114  
 Бердимбетова Дамегуль Маткурбановна. 1950. 244  
 Бердимуратов Кауендер Бердимуратович. 1926. 243, 244  
 Березин Владимир Владимирович. 1931. 231, 244  
 Берзинь Борис Августович. 1930. 10, 11\*  
 Берзинь Висвалдис Янович. 1928. 39  
 Берзинь Людвиг Мартынович. 1929. 39, 40  
 Беридзе Гиви Иванович. 1924. 108  
 Берке Алдона Карловна. 1933. 35  
 Бернадин Владимир Алексеевич. 1921. 119  
 Бероян Эдик (Эдуард) Александрович. 1933. 144  
 Берулава Дали Георгиевна. 1931. 120  
 Бесперстов Алексей Тарасович. 1923. 245  
 Бестаев Дзантемир Арчилович. 1944. 122  
 Бжалава Важа Давидович. 1941. 121, 122  
 Бибин Александр Иванович. 1939. 211  
 Бидзанс Антон Александрович. 1908—1982. 39  
 Бизяев Лаврентий Иванович. 1942. 263  
 Билинский Юрий Владимирович. 1917. 302  
 Блумберг Илмар Вальтерович. 1943. 16  
 Блумберг Лаймонис Андреевич. 1919. 22, 27  
 Бобович Григорий Абрамович. 1918. 207  
 Боборыкин Владимир Михайлович. 1922. 245, 246\*, 250



Бобров Алексей Владимирович. 1941—1981. **212**  
 Бобров Анатолий Андреевич. 1948. **223**  
 Бобырь Борис Николаевич. 1918. **119**  
 Богаткина (Лембер) Валли (Валентина) Густавовна, 1921, **52, 59**  
 Богодухов Константин Константинович. 1917. **218**  
 Богомолов Дмитрий Иванович. 1934. **209**  
 Богустова Рута Вильфридовна. 1935. **30**  
 Бодниек Джем Янович. 1910. **42**  
 Бокучава Шакро Сергеевич. 1951. **119**  
 Болквадзе Мамуд Абдулович. 1927. **121**  
 Большакова Софья Иосифовна. 1923. **236**  
 Бондарева Светлана Михайловна. 1940. **234**  
 Ботковели Нана Владимировна. 1938. **107**  
 Бочаров Александр Дмитриевич. 1919. **302**  
 Бочоришвили Теймураз Георгиевич. 1936. **108**  
 Брейкш Николай Антонович. 1911—1972. **14**  
 Бректе Янис Янович. 1920. **14**  
 Брендель Ольга Владимировна. 1923. **119**  
 Бриеде (Бриедис) Александра Яновна. 1901. **27, 28, 29\***  
 Брим Георгий Робертович. 1935. **219, 220, 223\***  
 Бродский Всеволод Ильич. 1909—1981. **243**  
 Бродский Михаил Львович. 1914—1978. **35**  
 Брузите Расма Индриковна. 1919. **27**  
 Брунс Дмитрий Владимирович. 1929. **79**  
 Брякин Иван Кузьмич. 1927. **205**  
 Бубнова Варвара Дмитриевна. 1886—1983. **119**  
 Бука Ольгерт Мартынович. 1925. **39**  
 Буковский Лев Владимирович. 1910. **23\*, 24**  
 Бульба Иван Федорович. 1936. **295**  
 Бультрикова Сауле Тулебаевна. 1948. **205**  
 Бунаков Вячеслав Степанович. 1941. **284**  
 Бурлин Григорий Данилович. 1915—1979. **296**  
 Бурмакин Владимир Иванович. 1938. **218, 234**  
 Буров Юрий Алексеевич. 1932. **144**  
 Бурхаджян Сурен Серопович. 1936. **148**  
 Бурчика Бирута Яновна. 1933. **38**  
 Буслов Юрий Петрович. 1939. **244**  
 Буторин Владимир Георгиевич. 1937. **304**  
 Бухаидзе Ламари Соломонович. 1931. **98, 100**  
 Буш Виктор Петрович. 1934. **211**

Вавулис Вальтер Янович. 1922. **38**  
 Вайк (Палло) Тийу Эльмар-Алфредовна. 1941. **52, 59**  
 Валиев Рустам Миннибаевич. 1939. **230**  
 Валк Малл Юлиусовна. 1935—1976. **72**  
 Валк Хейнрих Александрович. 1936. **61, 62**  
 Валк-Фалк Эндель Йоханнесович. 1932. **75**  
 Валлимяз-Марк Люйдия (Лидия) Юлиусовна. 1925. **61**  
 Валнере Рита Хербертовна. 1929. **12, 13\*, 42**  
 Вальденберг Исаак Яковлевич. 1906—1965. **219**  
 Вальтер Леа Освальдовна. 1926. **70**  
 Вальтер Эдгар Адольфович. 1929. **61, 62**  
 Ванага Илга Рудольфовна. 1928. **33**  
 Ванеев Александр Дмитриевич. 1927. **122**  
 Варази Автандил Васильевич. 1926. **83**  
 Вараксина Ольга Вячеславовна. 1944. **229**  
 Варданян Геворк Григорьевич. 1923. **132**  
 Варданян Ерем Срапионович. 1922. **134, 136, 138\*, 141\***  
 Вардаунис Эдгар Альфредович. 1910. **16**  
 Варди Александр Адович. 1901—1983. **46**  
 Варес Яан Янович. 1927. **66\*, 68**  
 Варик Матти Хансович. 1939. **63\*, 64, 66, 68**  
 Вартанян Василий Аветович. 1910. **132**  
 Вартанян Кнарик Григорьевна. 1914. **129, 131**  
 Василевский Бруно Юрьевич. 1939. **14**  
 Василидзе Валериан Васильевич. 1922. **112**  
 Васильев Анатолий Иванович. 1922. **174**  
 Васильев Игорь Викторович. 1940. **26**  
 Васильева Инна Михайловна. 1939. **222**  
 Васильцов Владимир Константинович. 1932. **285**  
 Васка Гундега Петровна. 1917. **17\***  
 Вахтрамяз Юта Яановна. 1924. **74**  
 Вебер Рейн Реневич. 1940. **76**  
 Вейдеманис Эвалд Арвидович. 1920. **35**  
 Вейнбах Алвине Юрьевна. 1923. **27\***  
 Вейтнер Карл Янович. 1907. **13**  
 Вельбри Тено Эдгарович. 1938. **80**  
 Вендер Аста Юлиусовна. 1916. **61**  
 Вердиев Али Мурсал оглы. 1936. **161**

Версальский Федор. **243**  
 Вертоусов Лев Константинович. 1918—1979. **207**  
 Вецозол Имант Оскарович. 1933. **11**  
 Вецилис Альберт Микелевич. 1903. **36**  
 Вецумниек Эдвин Альфредович. 1935. **37, 42**  
 Вигнере Эдите Вольдемаровна. 1939. **29, 30, 31\***  
 Видади Н. (см. Нариманбеков В.)  
 Видука Вера Фрицевна. 1916. **30**  
 Визель Георгий Александрович. 1912. **220**  
 Вийдалепп Анте Феликсович. 1921. **61**  
 Вийэс Эдгар Тынисович. 1931. **62\*, 64, 69**  
 Вилберг Арнольд Янович. 1934. **35**  
 Вилк Гирт Андреевич. 1909—1983. **21, 39**  
 Вилцинь Янис Никласович. 1931. **37, 38, 39\***  
 Вилюмайнис Юлий Янович. 1909—1981. **14**  
 Винн Велло Кальович. 1939. **59, 61**  
 Винт Айли Августовна. 1941. **52, 62**  
 Винт Маре Йоханнесовна. 1942. **59, 62**  
 Винт Тоомас Энделевич. 1944. **52, 54\***  
 Винт Тынис Энделевич. 1942. **59, 62**  
 Вирве Тыну. 1946. **54**  
 Вирсаладзе Симон (Солико) Багратович. 1909 (1908). **87, 91**  
 Витолинь Маргер Янович. 1912. **17**  
 Вишнепольский Сергей Израилевич. 1927. **255, 257**  
 Вольберг (Волберг) Август Хансович. 1896. **79**  
 Вомм Аугуст Йоханович. 1906—1976. **62, 64, 67\***  
 Воронин Александр Федорович. 1935. **289, 297, 304**  
 Воронкин Павел Данилович. 1916. **220**  
 Воскерчян Астхик Гисаковна. 1947. **144**  
 Восс Эдгар-Лаймон Якобович. 1936. **73\*, 75**  
 Вулых Ефим Петрович. 1916. **297**  
 Высотин Владимир Николаевич. 1939. **273, 277\*, 281, 282\*, 284**  
 Высоцкая Дагмара Викторовна. 1927. **281**  
 Высоцкий Евгений Михайлович. 1920. **282, 283**  
 Вяли Вольдемар Михкелович. 1909. **47**  
 Вяртныу (Вяэртныу) Элл (Елл) Вайдовна. 1939. **78**

Габашвили Гурам Заалович. 1926. **98\***  
 Габашвили Гурам Ревазович. 1919. **111**  
 Габашвили Давид Александрович. 1914. **102**  
 Габашвили Ираклий Николаевич. 1937. **107**  
 Габелия Сергей Михайлович. 1939. **118\*, 119**  
 Габриелян Ада Васильевна. 1941. **134**  
 Габриелян Нонна Гарриевна. 1944. **144**  
 Гагайнис Юрис Альбертович. 1944. **34, 35**  
 Гагнидзе Амиран Эрастович. 1939. **121**  
 Гагулия-Авидзба Венера Тарасовна. 1938. **119**  
 Гаджиев Алтай Амир оглы. 1931. **155, 167**  
 Гаджиев Амир Сахлы Али оглы. 1899—1972. **168**  
 Гаджиева Бегим Азиз Бала кызы. 1927. **168**  
 Гаджиева Гилле Бахла Дадаш кызы. 1926. **180\***  
 Гадимов Рагиб Али Аббас оглы. 1920. **169**  
 Гаев Николай Степанович. 1921. **200, 201, 202\***  
 Галенц (Каленц) Арутюн Тиратурович. 1910—1967. **127**  
 Галимбаева Айша Гарифовна. 1917. **189, 190\***  
 Гальцева Антонина Степановна. 1906. **285**  
 Гамгия Валерий Валикович. 1944. **119**  
 Ган Арнольд Павлович. 1928. **231, 232, 233**  
 Ган Виктор Павлович. 1947. **233**  
 Ганиев Ахмед Азизович. 1927. **252, 254**  
 Ганиев Ибрагим Хасанович. 1938. **256**  
 Ганс Таэво Херберт-Адольфович. 1941. **80**  
 Ганс Хелле Йоханнесовна. 1940. **80**  
 Гаргалоян Рудольф Арутюнович. 1930—1981. **151**  
 Гаркевич Э. **38**  
 Гартван Изольда Константиновна. 1907. **236**  
 Гаспарян Джаник Еремович. 1939. **141**  
 Гаспарян Сергей Геворкович. 1937. **144**  
 Гассиев Хсар Измаилович. 1929. **122**  
 Гахария Анри Калистратович. 1942. **107**  
 Гачечиладзе Ирина Досифеевна. 1921. **107**  
 Гачечиладзе Русудан Вахтанговна. 1936. **100**  
 Гватуа Георгий Акакиевич. 1927. **120**  
 Гвиниашвили Тенгиз Константинович. 1925. **99**  
 Гевондян Рубен Саркисович. 1942. **134**  
 Геворкян Градеон Зограбович. 1919—1970. **133**  
 Геворкян Левон Мүшегович. 1930. **152**  
 Геворкян Тельман Егорович. 1934. **152**  
 Гегешидзе Юрий Аркадьевич. 1939. **90**



- Гейвандов Павел Александрович. 1923. 256, 257  
 Гейне Тинатин Александровна. 1941. 87, 91  
 Гелашвили Тамаз Сергеевич. 1946. 106  
 Гелзис Модрис Мартынович. 1929. 36, 37  
 Геловани Гурам Давидович. 1928. 84, 85\*  
 Георгс-Екабс К. 39  
 Герасимов Борис Александрович. 1929. 227  
 Гергая Гиви Серапионович. 1939. 119  
 Герцен Теодор Теодорович. 1935. 295, 296\*, 303\*, 304  
 Гершберг Владимир Шулимович. 1931. 207  
 Гинзбург Владимир Моисеевич. 1930. 229  
 Гиппиус Татьяна Александровна. 1907. 243  
 Гладков Василий Савельевич. 1927. 295  
 Гладштейн Григорий Яковлевич. 1922. 207  
 Глonti Гури (Гурам) Лаврентьевич. 1943. 104  
 Гнуни Марат Вагаршакович. 1928. 147  
 Говорова Елизавета Антоновна. 1893—1974. 201  
 Гоге Бирута Карловна. 1926. 16  
 Гогоберидзе Аслан Кириллович. 1936. 108  
 Гогоберидзе Бидзина Григорьевич. 1918. 119  
 Голтяков Альберт Павлович. 1924. 19  
 Гольденберг Иосиф Лазаревич. 1907. 36  
 Гомартели Анзор Гайозович. 1932. 100  
 Гончаров Геннадий Григорьевич. 1935. 230  
 Горгадзе Антимоз Михайлович. 1924—1970. 96, 99  
 Гордезиани Джахути Николаевич. 1931—1980. 112  
 Горделадзе Ираклий Ермолаевич. 1921. 106  
 Гофман Долорес Карловна. 1937. 52  
 Гошадзе Лери Павлович. 1935. 109  
 Градов Юрий Михайлович. 1934. 302  
 Грасс Тенис Давыдович. 1925. 40  
 Грибков Александр Иванович. 1925. 255  
 Грива Гунта Карловна. 1942. 11  
 Григолия (Григолия) Владимир (Лад) Давидович. 1903—1977. 102  
 Григолия Карло Виссарионович. 1927. 99  
 Григорян Адибек Балабекович. 1922. 136, 141\*  
 Григорян Александр Овакимович. 1927. 130  
 Григорян (Джотто) Геворк Степанович. 1897—1976. 124  
 Григорян Зулум Никогосович. 1932. 130  
 Григорян Марк Владимирович. 1900—1978. 132, 136  
 Грина Айя Теодоровна. 1937. 38\*, 39  
 Грищенко Филипп Иванович. 1915. 224  
 Громько Михаил Всеволодович. 1935. 223, 224  
 Грубе Эдуард Карлович. 1935. 8  
 Грундберга (Грундберг) Гайда Яновна. 1928. 26  
 Губарев Мерлан Федорович. 1942. 122  
 Губиш Генрих Владимирович. 1932. 262  
 Гудиашвили Владимир (Лад) Давидович. 1896—1980. 81, 82, 102, 107\*  
 Гудушаури Герман Парнаозович. 1939. 112  
 Гулбе Инара Рудольфовна. 1935. 42  
 Гулбис Айвар Мартынович. 1933. 22, 25  
 Гули Николай Иванович. 1936. 52  
 Гулиев Рагим Илал оглы. 1921. 174  
 Гулиев Фихрат Фазылович. 1943. 242  
 Гумриев Ага Мехти Теюб оглы. 1924. 169  
 Гуния-Кузнецов Георгий Константинович. 1938. 87, 88  
 Гургенидзе Эвтихий Платонович. 1938. 121  
 Гурзаян Саркис Арамович. 1929. 152  
 Гурули Кукури Элгуджевич. 1930. 98  
 Гурьев Альберт Анатольевич. 1937. 204  
 Гусев Виктор Алексеевич. 1929. 209  
 Гусейнов Алескер Нурали оглы. 1928—1976. 172, 174\*  
 Гусейнов Ариф Шахбаз оглы. 1943. 169  
 Гусейнов Гусейн Али Гюль Бала оглы. 1930. 188  
 Гусейнов Захид Иса оглы. 1945. 180  
 Гусейнов Тофик Мамед оглы. 1943. 176  
 Гусейнов Эйюб Мусейб оглы. 1916. 162  
 Гусейнов Эльмасс Мехти оглы. 1937. 169  
 Гусейнов Юсиф Исмаил оглы. 1928. 166, 167  
 Гусейнова Фарида Гаджи Баба кызы. 1943. 177  
 Гусейнова Эльмира Мехрали кызы. 1933. 173  
 Густсон Юрис Янович. 1943. 42  
 Гусян Вартан Арсенович. 1927. 152  
 Гучмазов Петр Дмитриевич. 1941. 121\*, 122  
 Гылыева Вера Гельдыевна. 1938. 276, 278, 280\*  
 Гюламирян Хачатур Оганесович. 1922. 142  
 Гюликхвян Нана Григорьевна. 1925. 129, 133\*  
 Гюрджан Габриэль Михайлович (Микаэлович). 1892. 124  
 Даватц Лариса Иосифовна. 1937. 222  
 Давиташвили Шалва Георгиевич. 1916. 120  
 Давитая Вахтанг Владимирович. 1934. 91  
 Давитая Заури Феодорович. 1937. 86  
 Давутов Зияратшо. 1946. 250, 251, 264  
 Давыдова-Медене Леа Матисовна. 1921. 25\*, 26  
 Даиров Аблабек Даирович. 1932. 289  
 Дайирбеков Шамиль Асанович. 1946. 299, 301\*  
 Данешвар Музафар Мамед Багир оглы. 1910. 275  
 Даниелян Дереник Мкртичевич. 1912. 136, 137  
 Данненберг Дайна Константиновна. 1929. 35, 38, 209  
 Дарбинян Феникс Габриелович. 1924. 146, 147, 152\*  
 Дарчия Отари Гивиевич. 1945. 121  
 Датиев Хаджи-Мурад Исламович. 1919. 183  
 Даугупе Дайна Арнольдовна. 1937. 34  
 Де Бур Валдис Юрьевич. 1937. 33, 34  
 Девдариани Тамаз Леванович. 1937. 100  
 Дегтярев Василий Иванович. 1938. 226, 234  
 Деисадзе Заури Акакиевич. 1942. 105  
 Деймант Леонид Федорович. 1913—1979. 288  
 Дейнека Александр Александрович. 1899—1969. 122, 219  
 Делба Владимир Михайлович. 1944. 119  
 Дембо Александр Борисович. 1931. 18, 21  
 Денисов Вячеслав Борисович. 1941. 120  
 Детлав Эдуард Адамович. 1919. 32  
 Джабарлы Гейдар Сонгулу оглы. 1923. 168  
 Джабуа Григорий Михайлович. 1929. 120  
 Джавадов Тофик Мир Гашиш оглы. 1925—1963. 163  
 Джаваров Ибрагим Джаварович. 1932. 239  
 Джакели Отар Александрович. 1920. 110, 120  
 Джалагания Тамаз Михайлович. 1935. 120  
 Джалалов Баходир Фазлитдинович. 1948. 218, 219  
 Джалмуханов Гариф Ишанович. 1936. 205\*  
 Джапаридзе Вахтанг Ношреванович. 1901. 105  
 Джапаридзе Гиви Леванович. 1934. 108, 120  
 Джапаридзе Джемал Александрович. 1932. 96  
 Джапаридзе Тенгиз Арчилович. 1932. 107  
 Джапаридзе Уча (Илья) Малакиевич. 1906. 82, 83\*  
 Джафаров Агасеф Али Искендер оглы. 1927. 160, 161\*  
 Джекеншенбаев Шибек Сулайманкулович. 1947. 302\*, 303  
 Джения Виталий Викторович. 1949. 119  
 Джибладзе Александр Власович. 1929. 108  
 Джинджолия Зоя Квашевна. 1937. 119  
 Джиошвили Ушанги Садулович. 1941. 122  
 Джишиашвили Анзор Иванович. 1934. 226, 234  
 Джумабаев Белек Джумабаевич. 1939—1977. 289, 293, 294, 295  
 Джумабаев Джамбул Бекташевич. 1946. 289, 292\*  
 Джумадурды Джума. 1937. 272—274, 276\*, 284\*  
 Джураев Сунат. 1926. 238  
 Джуракулов Умаркул. 1894—1973. 239, 240  
 Джусупов Али Аскарлович. 1928—1976. 190, 192, 193\*  
 Дзадзамидзе Леопольд (Лео) Евгеньевич. 1922—1966. 83  
 Дзидзария Адгур Георгиевич. 1953. 119  
 Дзимас Л. 229, 230  
 Дилбарян Альберт Мигранович. 1928. 83  
 Димитер Юрис Артурович. 1947. 16, 21  
 Добрайс Карлис Августович. 1940. 11  
 Добрякова Анна Васильевна. 1925. 242  
 Доводов Ниязмурат. 1921. 270  
 Догузов Георгий Васильевич. 1923. 122  
 Домбровскис Ояр Карлович. 1935. 38  
 Донцов Герман Евгеньевич. 1916. 13  
 Донцова Евгения Павловна. 1924. 87  
 Донченко Александр Иванович. 1948. 120  
 Дорофеева Ленвита Карловна. 1927. 36  
 Дорошева Нина Владимировна. 1946. 259  
 Досмагамбетов Тулеген Сабитович. 1940. 198\*, 199, 200, 304  
 Драгуне Майя Вольдемаровна. 1945. 19  
 Дранде Эрика Карловна. 1911. 35, 36\*  
 Дриба Дзинтар Янович. 1928. 24, 38, 42  
 Дубиновский Лазарь Исаакович. 1910—1982. 297  
 Думпе Арта Карловна. 1933. 28, 29  
 Душелис Юрис Хариевич. 1948. 34  
 Душкин Пауль Карлович. 1928. 19  
 Дячкин Андрей Андреевич. 1930. 201  
 Евдокимов Николай Егорович. 1937. 289  
 Евенко Виктор Иванович. 1925. 220, 223, 224  
 Европина Вера Федоровна. 1899—1979. 119



Евсеев Федор Михайлович. 1926. **280, 302\*, 303**  
 Евсеева Майя Григорьевна. 1931. **280, 302\*, 303**  
 Егенбердыев Р. **280**  
 Егиазарян Карапет Гарибович. 1932. **144, 148, 149, 153\***  
 Егоян Рафик Гарегинovich. 1931. **134, 138\***  
 Едигарян Эдуард Григорьевич. 1943. **134**  
 Елизаров Юсуф Ифраимович. 1920—1974. **214, 216**  
 Ензен Яан Юрьевич. 1904—1967. **62**  
 Ерзовский Эдуард Владимирович. 1938. **263**  
 Еримбетов Абдулла. 1931. **243**  
 Еркомаишвили Георгий Сергеевич. 1920. **122**  
 Ерошенко Анатолий Иванович. 1935. **295**  
 Ершов Петр Кондратьевич. 1897—1960. **271**  
 Ершова Вера Васильевна. 1929. **119**  
 Ершова Людмила Ильинична. 1932. **234\***  
 Ершова Татьяна Ивановна. 1951. **236**  
 Есаян Хачатур Акопович. 1909—1977. **126, 132**  
 Есенгалиев Фарахат. 1941. **244**  
 Есин Михаил Митрофанович. 1922. **218**  
 Ефимов Иван Алексеевич. 1914. **295**

Жагаре Майга Кришьяновна. 1921. **36**  
 Жаксыбаев Ислам. 1943. **244**  
 Жандаулетов Муратбек Омарбекович. 1946. **207**  
 Жаренова Элеонора Александровна. 1934. **285**  
 Жвания Джумбер Иванович. 1937. **120**  
 Жвания Темур Вениаминович. 1938. **120**  
 Жданова Лидия Ивановна. 1927. **236**  
 Жемчугов Олег Прокофьевич. 1945. **79**  
 Жибоедов Анатолий Георгиевич. 1939. **219**  
 Жирнов Геннадий Георгиевич. 1937. **223**  
 Жуков Борис Самойлович. 1906. **223, 224**  
 Жуков Виктор Петрович. 1920. **295**  
 Жулинский Иван Иванович. 1928. **119**  
 Жумагазин Кирей. 1929. **252, 254, 255\*, 263, 264**  
 Журиня Аусма Карловна. 1926. **32, 33, 34**  
 Журкин Михаил Иванович. 1924. **236**

Завизионный Геннадий Дмитриевич. 1938. **211, 212**  
 Загерис Гунар Юрьевич. 1933. **42**  
 Закаменный Олег Николаевич. 1914—1968. **24, 25**  
 Закарян Арам Борисович (Барсегович). 1919. **142**  
 Закарян Мартин Амбарцумович. 1946. **151**  
 Закарян Эдмонд Геворкович. 1936. **129**  
 Закири Сеидага Мирсалим оглы. 1937. **176**  
 Закиров Каро Юсупович. 1929—1967 **245, 252, 254\***  
 Закирова Юлия Кадыровна. 1940. **244**  
 Залькалн Теодор Эдуардович. 1876—1972. **26, 27, 29**  
 Зальцман Павел Яковлевич. 1912. **201**  
 Замбахидзе Лариса Александровна. 1941. **104**  
 Замков Владимир Константинович. 1925. **232**  
 Замтарадзе Дуглас Леванович. 1939. **122**  
 Замтарадзе Шота Амбакович. 1926. **121**  
 Зандберга Илга Яновна. 1932. **26**  
 Зарапишвили Дмитрий Иосифович. 1939. **105, 106**  
 Зардарян Оганес Мкртичевич. 1918. **125, 126, 127\***  
 Заринь Индулис Августович. 1929. **6, 7\*, 8, 42**  
 Заринь Янис Петрович. 1913. **23\*, 24**  
 Зарицкий Борис Андреевич. 1918. **227, 233\***  
 Зарян-Егиазарян Армен Костанович. 1914. **146**  
 Заславский Александр Яковлевич. 1899—1964. **280**  
 Зассеев Хазби Леонтьевич. 1933. **122**  
 Заур Мартин Мартинович. 1915. **26**  
 Заурбекова Батима Есмуратовна. 1946. **205, 206\***  
 Звайгзните Гуна Викторовна. 1929. **26**  
 Звара Зента Антоновна. 1924. **24**  
 Звирбуле Алиса Эрнестовна. 1906. **15**  
 Звирбулис Юрис Теодорович. 1944. **11, 15**  
 Зевалде Ванда Кристаповна. 1922. **26**  
 Зедгинидзе Георгий Иванович. 1921. **119**  
 Зейле Валентина Антоновна. 1937. **29, 30\***  
 Зейналов Алекпер Джавадович. 1921. **169**  
 Зейналов Ариф Мамедташ оглы. 1936. **283\***  
 Зейналов Ибрагим Исмаил оглы. 1934. **172, 174\***  
 Зейналов Тельман Гейдар оглы. 1931. **174, 176**  
 Зейналов Эльдар Гейдар оглы. 1937. **176**  
 Зейналова Шафига Микаил кызы. 1922—1979. **174, 186, 187**  
 Зеликов Виктор Петрович. 1922—1977. **215**

Земгал Гунар Карлович. 1934. **16**  
 Земдега Карлис Янович. 1894—1963. **22**  
 Земзарис Улдис Екабович. 1928. **12\*, 13**  
 Земитис Янис Карлович. 1940. **8**  
 Зибенс Вилнис Янович. 1934. **42**  
 Зикмане Лолита Эдуардовна. 1941. **18**  
 Зиле Айя Артуровна. 1940. **21, 42**  
 Зильберман Григорий Исаакович. 1938. **219**  
 Зимин Леонид Иванович. 1932. **227**  
 Знаменщиков Петр Филиппович. 1928. **275, 278\*, 285**  
 Золотарев Николай Николаевич. 1915. **289**  
 Золотарева Елена Ивановна. 1910. **281**  
 Зорькин Юрий Иванович. 1932. **216**  
 Зохране Фарух Али Аскерович. 1917. **281, 283**  
 Зубахин Федор Ильич. 1922. **295**  
 Зузе Зигурд Янович. 1929. **17, 21**  
 Зуфаров Усман. 1892—1981. **242**  
 Зухуров Расул. 1935. **239**  
 Зырянова Евдокия Ивановна. 1923. **236**

Ибрагимов Джалил Баба оглы. 1935. **177, 180**  
 Ибрагимов Нигмат. 1925. **234**  
 Ибрагимов Нариман. 1924. **224**  
 Ибрагимов Фаик Рагим оглы. 1943. **177**  
 Ибанова Виктор Елизбарович. 1938. **119**  
 Иванов Василий Николаевич. 1905—1982. **227**  
 Иванов Геннадий Павлович. 1940. **205\***  
 Иванов Марк Алексеевич. 1935. **224**  
 Иванов Павел Алексеевич. 1938. **224**  
 Иванова Татьяна Леонидовна. 1931. **230**  
 Иваск (Пиранд) Ану Феликсовна. 1933. **73**  
 Иваск Удо Робертович. 1932. **62\*, 64**  
 Игнатов Николай Юльевич. 1937. **87, 90, 102, 114, 115, 117\*, 120**  
 Игнатьев Александр Илларионович. 1906. **287**  
 Изентаев Жоллыбай Тангирбергенович. 1943. **244**  
 Израэль Лагле Мартовна. 1923. **52**  
 Икрамов Искандер Икрамович. 1904—1972. **222, 224\***  
 Илтнер Эдгар Карлович. 1925—1983. **5, 6\*, 41\*, 42**  
 Ильин Иван Илларионович. 1924. **270, 275**  
 Ильин Т. **227**  
 Ильина Лидия Александровна. 1915. **293, 294, 295, 296\*, 304**  
 Имерлишвили Ушанги Михайлович. 1943. **87**  
 Имнаишвили Дурсун Хасанович. 1912. **121**  
 Инаишвили Валериан Дурсунович. 1948. **121**  
 Инаишвили Хасан Дурсунович. 1942. **121, 122**  
 Инашвили Борис Григорьевич. 1917. **109**  
 Индриксон Юрис Вольдемарович. 1940. **42**  
 Ионин В. **232**  
 Ирбите Г. **40\***  
 Иристаев Эргаш. 1940. **204**  
 Ирмухаммедов Шавкат. 1926. **242**  
 Исабаев Исатай Нурышевич. 1936. **203, 204**  
 Исабекян Эдуард Амаякович. 1914. **126, 131\*, 140**  
 Исаев Александр Афанасьевич. 1929. **199, 201\***  
 Исаев Аскар Исаевич. 1931. **297**  
 Искандарян Хачик (Хачатур) Мартиросович. 1923. **137**  
 Искандеров Матчан. 1915. **239**  
 Исмаилов Аубакир. 1913. **201**  
 Исмаилов Р. **280**  
 Исмаилова Гульфайрус Мансуровна. 1929. **193, 196\*, 198**  
 Исмаилов Ариф Ганди оглы. 1941. **177**  
 Исмаилов Светлан Гюльбала оглы. 1939. **177**  
 Исмаилов Энвер Алекпер оглы. 1916. **172, 184, 186**  
 Израелян Рафаэл Саркисович. 1908—1973. **136, 148, 153\*, 154**  
 Иткинд Исаак Яковлевич. 1883—1969. **199**  
 Ишанов Музаффар Бурханович. 1950. **244**  
 Ишенов Сагынбек Ишенович. 1934. **288, 292, 293\***  
 Ишханова Ария Николаевна. 1928. **38**  
 Ищенко Владимир Поликарпович. 1932—1980. **209**

Йохани Андрус Юрьевич. 1906—1941. **47**  
 Йоханнес Энн Георг-Пееторович. 1936. **74**  
 Йьерюут Хельга Йоханнесовна. 1925. **61**

Каазик Александр Александрович. 1908. **62, 64, 67**  
 Каазик Кристина Марковна. 1943. **52, 59**  
 Кабисов Николай Григорьевич. 1922. **122**



- Кавиладзе Виктор Петрович. 1933. 119  
 Кавлашвили Шота Димитриевич. 1926. 109, 110, 111  
 Кагаров Медат Айгахунович. 1940. 222  
 Кагаров Фарук Абдуллаевич. 1937. 223, 224, 226\*  
 Каджая Гурам Титович. 1931. 99  
 Каджая Зоя Сергеевна. 1954. 120  
 Кадымов Юзеф Исламович. 1928. 173, 181, 186  
 Кадырков Валерий Павлович. 1939. 37  
 Кадыров Манон. 1936. 257  
 Кадыров Палта. 1942. 275  
 Казарян Асмик Арменовна. 1946. 144  
 Казарян Ашот Арамович. 1926. 148  
 Каземаа Саския Эльмаровна. 1945. 52  
 Казиев Ариф Шамиль оглы. 1937. 174  
 Кайдалов Владимир Елпидифорович. 1907. 220, 223, 243  
 Какабадзе Алде Григорьевна. 1932. 107, 109\*  
 Какабадзе Амир Давидович. 1941. 87, 90  
 Какабадзе Силован Якимович. 1895. 99  
 Каксис Янис Августович. 1926. 27  
 Каладзе Гулда Карлович. 1934—1974. 91, 96, 100  
 Каландадзе Эдмонд Лавросьевич. 1923. 83  
 Каландаришвили Отар Дмитриевич. 1925. 111, 113\*  
 Каландаров Шейхим. 1931. 239  
 Калашян Сашур Грайрович. 1936. 152\*  
 Калда (Пехме) Сильви Йоханнесовна. 1929. 74, 75  
 Каленц (Галенц) Армине Саркисовна. 1920. 127  
 Калинин Михаил Давыдович. 1922. 223  
 Калл Тоомас Куставич. 1947. 62  
 Каллас Оллимар Владимирович. 1929. 62  
 Каллас Тойво Каарелович. 1932. 79  
 Калнениек Эдвин Фрицевич. 1939. 12  
 Калнрозе Валдис Карлович. 1894. 13, 14\*  
 Калнынъ Эдуард Фридрихович. 1904. 13, 15\*  
 Калныня-Гринберг Раса Эдгаровна. 1936. 24\*, 25  
 Кальо Рихард Яанович. 1914—1978. 55, 60  
 Камалян Мкртич (Мукуч) Айрапетович. 1915—1971. 148  
 Камелин Авксентий Никанорович. 1910—1978. 248, 249, 250  
 Каменев Борис Дмитриевич. 1912—1957. 243  
 Каменский Алексей Николаевич. 1938. 289, 297, 304  
 Каменский Николай Алексеевич. 1907—1980. 285  
 Камилов Ибрагимжан Камилович. 1926. 239, 242  
 Камрадзиус Гунар Фридрихович. 1923. 21\*  
 Кандарели Гиви Луарсабович. 1933. 107, 110\*  
 Канделаки Андрей Валерианович. 1916. 105, 106  
 Канделаки Николай Порфирьевич. 1889—1970. 99  
 Канделаки Теймураз Шалвович. 1928. 92, 96  
 Кандерс Гаральд Петрович. 1927. 37\*, 38  
 Кануков Эльдар Ибрагимович. 1913. 186  
 Капанцян Арпеник Григорьевна. 1923. 130  
 Капста Айно Иоанновна. 1935. 74  
 Капустин Владимир Владимирович. 1932. 304  
 Капцан Анатолий Лазаревич. 1911. 224  
 Карабаев Якубджан. 1934. 242  
 Каралян (Каралов) Иосиф (Овсеп) Артемьевич. 1897—1981. 124  
 Карапетян Арамазд Оганесович (Шираз Ара). 1941. 136, 137, 143\*, 148, 151  
 Карапетян Вардигер Санасаровна. 1927. 130  
 Карапетян Грайр Артемович. 1930. 141  
 Карахан Николай Георгиевич. 1900—1970. 214, 218  
 Каримов Рустам Джалолитлинович. 1944. 263  
 Карих Юрий Петрович. 1929. 302  
 Карклинь Янис Янович. 1926. 42  
 Карп Райне Эвальдович. 1939. 78, 79  
 Карпухина Галина Константиновна. 1937. 236  
 Карский И. 230  
 Картаси Иван Афанасьевич. 1932. 207, 210\*  
 Картвелишвили Георгий Вахтангович. 1919—1982. 107  
 Карягды Джалал Магеррам оглы. 1914. 170, 181  
 Касимов Джабар Ага Дадаш оглы. 1935. 169  
 Касоев Лаврентий Павлович. 1948. 120\*  
 Касрадзе Юрий Сергеевич. 1911. 110  
 Кастеев Абылхан Кастеевич. 1904—1973. 201  
 Касумов Надир Садых оглы. 1928. 162, 163\*  
 Катышев Всеволод Павлович. 1930. 207  
 Кафаров Мирза Ага Наджфали оглы. 1927. 180, 181\*, 186\*, 188  
 Кахиани Яков Ноевич. 1914. 120  
 Кацев Владимир Зеликович. 1929. 209\*, 211  
 Кацитадзе Соломон Порфиорович. 1924. 109  
 Качия Рауль Павлович. 1944—1981. 120  
 Качкачишвили Шота Леванович. 1928—1973. 112  
 Кашина Надежда Васильевна. 1896—1977. 214  
 Кварцхава Елена Артемовна. 1933. 112  
 Квачко Иван Егорович. 1926. 201  
 Квелидзе Ламара Николаевна. 1937. 91, 100  
 Квернадзе Шалва Ипполитович. 1930. 121  
 Квон Алексей Михайлович. 1934. 243  
 Кедрин Александр Вениаминович. 1940. 234  
 Кедрин Вениамин Николаевич. 1899—1979. 220, 222  
 Кееренд Аво Юлиусович. 1920. 56, 57, 61  
 Келехсаев Владимир Дмитриевич. 1926. 122  
 Кенбаев Молдахмет Сыздыкович. 1925. 190, 192, 211  
 Кенжебаев Шингис Бейсембаевич. 1927. 201, 204  
 Керимбейли Зия Абдулла оглы. 1922—1975. 169  
 Керимов Адиль Али Аббас оглы. 1921. 162  
 Керимов Лятиф Гусейн оглы. 1906. 177, 178\*  
 Керимова Елена Александровна. 1925. 163  
 Керимова Эветта Константиновна. 1934. 177  
 Кернумеес Марет Раулевна. 1934. 61  
 Керсна Хейно Йоханнесович. 1922. 62  
 Кесккюла Андо Альфредович. 1950. 52  
 Кетерлинь Ольгерт Матисович. 1925. 34  
 Кешишян Акоп Назаретович. 1910. 144  
 Киви Рауль-Левроит Рихардович. 1920. 79  
 Кигелис Андрей Фрицевич. 1939. 42  
 Киквадзе Михаил Филиппович. 1928. 119  
 Кикнадзе Нана Георгиевна. 1928. 107  
 Кикнадзе Рамаз Григорьевич. 1937—1975. 111, 120  
 Кильпс Эльва (Елва) Йоханнесовна. 1928. 79  
 Ким Владимир Николаевич. 1937. 208\*, 210, 211\*, 212  
 Ким Даниил Сергеевич. 1938. 244  
 Ким Юрий Александрович. 1945. 295  
 Кимм Ильмар Аугустович. 1920. 47\*  
 Кинго Харри Аугустович. 1925. 76  
 Кинякин Алексей Николаевич. 1940. 275  
 Кипшидзе Дмитрий Давидович. 1926. 98  
 Кипшидзе Тина Иосифовна. 1919. 120  
 Киракозов Себастьян Сократович. 1940. 212  
 Кириакиди Иван Дмитриевич. 1940. 220, 223  
 Кирке Гунар Екабович. 1926. 21, 22  
 Кирс Эрнст Аугустович. 1920. 67, 68  
 Кисамединов Макум Мустахович. 1939—1984. 203, 204\*  
 Киселев Юрий Николаевич. 1935—1981. 224, 226, 230\*  
 Китаев Март Фролович. 1925. 15  
 Китс Эльмар Яанович. 1913—1972. 44, 45\*, 52  
 Китс-Мяги Линда Яановна. 1916. 47  
 Кичикулиев Атабаллы. 1939. 270  
 Клар К. (см. Улас К.)  
 Клебах Хенрийс (Генри) Эдуардович. 1928. 13  
 Клеванцов Валентин Васильевич. 1934. 224, 226, 244  
 Кленицкий Иван Иванович. 1943. 226, 230\*  
 Клычбеков Эрошбек Клычбекович. 1947. 299, 304  
 Клычев Иззат Назарович. 1923. 266, 267\*  
 Клышейко Яан Таулевич. 1939. 62  
 Ключинский Анатолий Анатольевич. 1938. 205  
 Кнтехцян Спартак Агасиевич. 1924. 152  
 Кобалия (Кобалиа) Духу Григорьевич. 1935. 98  
 Кобуладзе Сергей Соломонович. 1909—1978. 100, 105  
 Ковалевская Зинаида Михайловна. 1902—1979. 214  
 Ковинин Валерий Михайлович. 1930. 216, 219\*, 233  
 Коджоян Акоп Карапетович. 1883—1959. 140  
 Коджоян Левон Арутюнович. 1924. 131  
 Кожухметов Джакуль Кожухметович. 1921—1975. 288  
 Козин Владимир Иванович. 1922. 9  
 Козлов Юрий Николаевич. 1923—1981. 186, 187  
 Козютин Ф. 37  
 Койчиев Турсунбек Ормокоевич. 1941. 289  
 Кокамяги Луулик Йоханнович. 1921. 50  
 Кокиашвили Вахтанг Иосифович. 1930. 118  
 Кокоев Василий Николаевич. 1921. 122  
 Кокоев Михаил Ильич. 1922—1983. 122  
 Кокоев Хазби Георгиевич. 1942. 122  
 Колозян Армен Бабкенович. 1946. 132, 148  
 Колотилина Лия Петровна. 1933. 199  
 Колояров Георгий Иванович. 1922. 275  
 Колюк Э. (см. Сарапуу Э.)  
 Кондахсазов Роберт Абгарович. 1937. 106  
 Кондолели Отар Сергеевич. 1938. 107, 108\*  
 Константинов Виктор Иннокентьевич. 1926. 207\*, 210, 211, 304  
 Контарев Валентин Семенович. 1888—1969. 119  
 Кончаева Ольга Александровна. 1929. 79



Коптелова Ирина Петровна. 1928. **232\***  
 Кордзахиа (Кордзахия) Гурам Владимирович. 1923—1970. **100**  
 Кордыш Хаим (Ефим) Хизерович. 1905—1973. **270**  
 Коржемпо Александр Иванович. 1934. **210, 302**  
 Корин Павел Дмитриевич. 1892—1967. **248**  
 Кормашов Николай Иванович. 1929. **47, 51\***  
 Кормашова Лууле Антсовна. 1935. **70**  
 Коробовцев Геннадий Иванович. 1937. **232\***  
 Корогодин Игорь Николаевич. 1938. **198**  
 Королев Юрий Сергеевич. 1939. **239**  
 Коротков Александр Васильевич. 1907. **227**  
 Корсантия Гиви Таташкович. 1949. **120**  
 Коссов Александр Яковлевич. 1915—1977. **207, 210\***  
 Костин Алексей Владимирович. 1933. **302\*, 303**  
 Котаев Григорий Сесеевич. 1926. **122**  
 Котанджян Николай Гарегинович. 1928. **129**  
 Котляров Евгений Георгиевич. 1938. **87, 120**  
 Кочар Ерванд Семенович. 1899—1979. **125, 134, 137, 153**  
 Коэметс Александр Яанович. 1912. **60**  
 Коява Иосиф Даниилович. 1933. **98**  
 Кравинский Арвид Кришевич. 1922. **255**  
 Крайнюков Алексей Емельянович. 1927. **119**  
 Краснопольский Самуил Абрамович. 1914—1982. **256**  
 Краста Марта Вилисовна. 1953. **35**  
 Краукле Лилиана Юрьевна. 1926. **25, 38**  
 Крауклис Ольгерт Николаевич. 1931. **35, 38, 209**  
 Кривов Александр Сергеевич. 1940. **230**  
 Кривошеин Александр Сергеевич. 1925. **198**  
 Криевс Янис-Карлис Эдгарович. 1942. **40**  
 Кричевская Этя Аврамовна. 1923. **280, 281, 283\*, 285**  
 Кролле Изабелла Леоновна. 1938. **33, 42**  
 Кроллис Гунар Эдуардович. 1932. **16, 17, 20\*, 21**  
 Круашвили Анри Ильич. 1934. **108**  
 Круглов Георгий Георгиевич. 1905—1984. **32, 33**  
 Крылов Виктор Иванович. 1928—1978. **212**  
 Кубанейшвили Теймураз Лаурсабович. 1924. **100, 105**  
 Кузнецов (Илкари) Ираклий Николаевич. 1922. **119**  
 Кузнецова Мирра Афанасьевна. 1933. **119**  
 Кузнецова Эльза Константиновна. 1930. **211**  
 Кузовкин Евгений Геннадьевич. 1937. **294**  
 Кузьмин Григорий Николаевич. 1914. **250**  
 Кузыбаев Нигмат Мирзабаевич. 1929. **215, 218**  
 Кукке Марет Яановна. 1926. **75**  
 Кукуладзе Карл Ноевич. 1911—1980. **87, 90**  
 Кукуладзе Чола Владимирович. 1921. **119**  
 Кулиев Адиль Сулейман оглы. 1935. **169**  
 Кулиев Аман Кулиевич. 1918. **266**  
 Кулиев Аннагельды Хайдарович. 1927. **270, 271. 275\***  
 Кулиев Моммак. 1949. **276**  
 Кулиев Фирудин Джалил оглы. 1924. **169**  
 Кулизаде Лятифа Насир кызы. 1946. **177**  
 Куль Тыну Альфред-Йоханнесович. 1940. **78**  
 Кульд Рихо Рихардович. 1936. **63\*, 64, 66, 68\*, 77**  
 Кульдкепп Лейли Пеэтеровна. 1931. **73, 74**  
 Кума Хелене Робертовна. 1921. **72\***  
 Купреянов Николай Николаевич. 1894—1933. **138**  
 Купцис Лаймонис Яанович. 1928—1976. **15**  
 Курбанлиев Атаберды. 1938. **284\***  
 Курбанов Санан Шамиль оглы. 1938. **169**  
 Курбанов Сухроб Усманович. 1946. **251, 263\*, 264**  
 Курбатов Валентин Витальевич. 1937. **303, 304**  
 Курбатов Иван Ильич. 1938. **211**  
 Курбонкулов Нурилло Расулович. 1949. **252**  
 Курдиани Арчил Григорьевич. 1903. **112, 114\***  
 Курдиани Георгий Арчилович. 1932. **112, 114\***  
 Куррель Эде Тынисовна. 1909. **73, 74**  
 Кутателадзе Аполлон Караманович. 1899—1972. **82**  
 Кутателадзе Владимир Филиппович. 1902. **105**  
 Кутателадзе Геннадий Платонович. 1931. **297, 302, 303**  
 Кутателадзе Марклен Христофорович. 1929. **107**  
 Куттымуратов Жолдасбек Жантаевич. 1934. **242\*, 243, 244**  
 Кутумов Виктор Георгиевич. 1938. **273, 277\*, 281, 282\*, 284**  
 Куульбуш А. (см. Мёльдер Айме)  
 Кучава Галактион Отарович. 1929. **92**  
 Кучеровский Василий Семенович. 1931. **196**  
 Кыль Ханс Хансович. 1941. **76**  
 Кюла Мари-Лийс Августовна. 1924. **53, 54, 55\*, 62**  
 Кюльв Элла Пеэтеровна (Петровна). 1921. **73\*, 74, 75**  
 Кюркчян Рузанна Гургеновна. 1930. **136**  
 Кюркчян Степан Гайкович. 1929. **136, 151**

Кютт Аллекс Фриц-Вольдемарович (Фрицевич). 1921. **57**  
 Кюттнер Урве Пеэтеровна. 1941. **73**  
 Кязимзаде Кязим Мамед Али оглы. 1913. **168**  
 Кязимов Абиль Кязим оглы. 1921—1974. **168**  
 Кязимов Давуд Мехти оглы. 1926. **161, 163**

Лаанемаа Кирсти Альбертовна. 1940. **80**  
 Лаанемаа Тынис Оскарович. 1937. **59, 80**  
 Лаарман Мартин Куставович. 1896—1979. **55, 60**  
 Лаас Лидия Яановна. 1909—1978. **67**  
 Лавров В. **230**  
 Лавров Леонид Павлович. 1939. **227**  
 Ладур Антонина Казимировна. 1908. **243**  
 Ладур Михаил Филиппович. 1903—1976. **243**  
 Лакербая Виталий Кучевич. 1948. **120**  
 Лакоба Геннадий Зосимович. 1948. **119**  
 Лаллыков Байрам Гылыч. 1945. **276**  
 Ланге Марта Робертовна. 1903. **26\***  
 Лапиашвили Парнаоз Георгиевич. 1917. **87, 88, 92\***  
 Лапин (Рунге) Сирье Эльмаровна. 1950. **52**  
 Лапинь Артур Янович. 1911—1983. **16\***  
 Ларетей Хельдур Йоханнесович. 1933. **58, 61**  
 Ласс Тийу-Марет Эдмундовна. 1934. **70, 72\***  
 Лассманн Койду Оскарович. 1924. **76**  
 Латыпов Дильшат (Дилшад) Вахидович. 1942. **234**  
 Лаул Майа Георгиевна. 1921. **80**  
 Лебедева Марина Дмитриевна. 1915. **251**  
 Левин Михаил Ильич. 1928. **227, 230**  
 Лежава Георгий Ильич. 1903—1977. **112**  
 Леймане Элла Яановна. 1910. **26**  
 Лейс Малле Владимировна. 1940. **50, 52, 59**  
 Лелис Райт Александрович. 1936—1970. **36**  
 Лембер Юта Алексеевна. 1943. **80**  
 Лембер-Богаткина В. (см. Богаткина В.)  
 Лемпорт Владимир Сергеевич. 1922. **282\*, 283\***  
 Леонтьев Леонид Павлович. 1913—1983. **189**  
 Леонтьева Фаина Романовна. 1913. **172, 184**  
 Лепесов Женгис. 1945. **244**  
 Лепиксон Ильзе Юрьевна. 1926. **73**  
 Леппик Александр Арнольдovich. 1909—1978. **209, 211**  
 Леушин Николай Петрович. 1907. **224**  
 Лехис (Росенуп) Айно Якобовна. 1928. **74, 75**  
 Лехис Энно Александрович. 1912. **59**  
 Лизогуб Мария Сергеевна. 1909. **189, 190\***  
 Лийберг Сильвия Габриэлевна. 1933. **62**  
 Лийва Сильви Ивановна. 1941. **58, 61**  
 Линкайте Мара Екабовна. 1945. **32, 33**  
 Линнакс Лилиан Хансовна. 1929. **73, 74**  
 Липене Ирена Юозовна. 1939. **234, 305**  
 Лисиков Иван Леонович. 1927. **248, 252\***  
 Литанишвили Отар Антонович. 1923. **88, 111**  
 Лице Анда Арвидовна. 1946. **34**  
 Лобачев В. **243**  
 Лодягин Николай Иванович. 1912. **296**  
 Лойк Валериан Тынувич. 1904. **47**  
 Лолуа Джемал (Мамия) Георгиевич. 1932. **102, 105, 106**  
 Ломидзе Гиви (Иван) Тимофеевич. 1915. **105**  
 Ломтадзе Шота Исмаилович. 1919. **120**  
 Лугачев Евгений Васильевич. 1920. **236**  
 Лукажа Мирдза Яановна. 1930. **27, 28\***  
 Лукшо Леон Язепович. 1930. **30, 32, 33, 42**  
 Лунев Владимир Александрович. 1936. **235**  
 Лусис-Гринберг Гунар Рудольфович. 1932. **24, 25, 38**  
 Лутс Калью Яанович. 1931. **79**  
 Лууп Рейн Энделевич. 1943. **64**  
 Лухтейн Пауль Карлович. 1909. **61**  
 Лызенко Владимир Васильевич. 1934. **303**  
 Лысенко Павел Григорьевич. 1928. **212**  
 Лях Василий Максимович. 1937. **263**

Мааранд Тыну Каарелевич. 1940. **69**  
 Мавлянов Ашурба. 1908—1969. **257**  
 Мавлянов Бободжан. 1930. **257, 258\***  
 Магалашвили Кетеван Константиновна. 1894—1973. **82\***  
 Магомедова Манаба Омаровна. 1928. **107**  
 Мадалиев Масуджан Махмудович. 1948. **239, 241\***  
 Мадалиев Махмуджан. 1896. **239**  
 Мадатов Еды. 1939. **273, 274**



- Мадгазин Фаим Юсупович. 1930. 243\*
- Мазель Рувим (Илья) Моисеевич. 1891 (1892) — 1968. 243
- Мазитов Альфред Фаридович. 1935. 234
- Мазманян Микаел Давидович. 1899—1971. 145
- Майке Вальтер Мартынович. 1924—1973. 37, 38\*, 39
- Майсаар Эндель Янусович. 1922—1978. 61
- Майсурадзе Гиви Иосифович. 1931. 86
- Максимов Владимир Александрович. 1939. 295
- Максимова Наталья Александровна. 1938. 264
- Макуха Александр Иванович. 1931. 264
- Малазония (Малазониа) Мамия Владимирович. 1936. 87, 90, 92\*, 105, 106
- Малазония (Малазониа) Нодари Владимирович. 1929. 106
- Малаян Петр (Петрос) Оганесович. 1927. 139
- Маликов Халил. 1922. 239
- Малин Ильмар Янович. 1924. 49, 52
- Мальт Семен Адольфович. 1900—1968. 220, 223
- Маматкулов Янтобте. 1942. 252, 254\*
- Мамбеев Сабур Абдрасулович. 1928. 190, 192, 194\*
- Мамбетаипова Шакен Мамбетаиповна. 1936. 299
- Мамедбейли Намик Аббасович. 1930—1977. 183
- Мамедов Али Ага Габибулла оглы. 1911. 168
- Мамедов Мамед. 1938. 268, 271\*
- Мамедов Нижат Мир Юсиф оглы. 1929—1966. 172, 174\*
- Мамедов Салхаб Иса оглы. 1943. 180
- Мамедов Токай Габиб оглы. 1927. 171, 175\*
- Мамедов Хафиз Мамед оглы. 1921. 161
- Мамедов Эйюб Али Ага оглы. 1921. 161, 163
- Мамедов Эйюб Исмаил оглы. 1925—1981. 180
- Маминаишвили Бидзина Антонович. 1924. 108
- Маминаишвили Юрий Георгиевич. 1917. 122
- Мамитов Гиви Павлович. 1935—1979. 122
- Мамян Генрих Арамович. 1934. 132, 140
- Манакое Валерий Иннокентьевич. 1924. 271
- Манасян Самвел Месропович. 1907—1979. 137, 148, 153\*
- Мандакун Вагинак Христофорович. 1929. 142
- Мандалян Мгер Оганесович. 1948. 144
- Манин Валерий Михайлович. 1942. 256, 257
- Мануелян Макабе Мекенасович. 1929—1980. 152
- Мануйлова Ольга Максимиллиановна. 1893—1984. 296
- Маран Олав Альфредович. 1933. 49, 52\*
- Маргарян Роберт Мкртичевич. 1927. 144
- Маркелов Георгий Васильевич. 1929. 62, 67
- Мартинсон Петерис Петрович. 1931. 32, 33, 34
- Мартиросян Гайк Хачатурович. 1914. 120
- Маруков Валентин Петрович. 1937. 302\*, 303
- Марфин Серафим Александрович. 1913—1969. 220, 223, 224
- Мастичкая Нина Леонидовна. 1911—1971. 119, 120
- Матасов Николай Алексеевич. 1919. 245, 246, 248\*
- Матвеева В. 227
- Маткаримов Худайберген. 1932. 244
- Матчанов Реимберди. 1909. 239
- Мауриньш Леонид Юрьевич. 1943. 40
- Мауриньш Юрис Карлович. 1928. 25
- Махарадзе Константин Михайлович. 1929. 84, 87\*
- Махароблидзе Автандил Арчилович. 1952. 106
- Махотин Дмитрий Иванович. 1926. 223, 224
- Мачарашвили Тенгиз Константинович. 1923. 111
- Мачучин Аркадий Васильевич. 1935. 297
- Мгалоблишвили М. 120
- Мегнис Антон Андреевич. 1907—1982. 15
- Мегрелидзе Гиви Кишвардович. 1916. 120\*
- Медведев Станислав Сергеевич. 1938. 211
- Меджидов Гасан Алиевич. 1914—1978. 184, 185
- Меджмаришвили Лери Акакиевич. 1935. 112
- Мединскис Мейнард Карлович. 1937. 35, 36\*
- Медниесе Латвите Яновна. 1924. 33, 42
- Меелак Малле Яновна. 1929. 79
- Мезикяпп Аарне Йоханнесович. 1939. 62
- Меквабишвили Юрий Нестерович. 1933. 86
- Мекинян Грача Амбарцумович. 1923. 133
- Мелбарздис Карл Янович. 1902—1970. 10\*, 13
- Мелберг Гунар Индрикович. 1929. 35, 36\*
- Мелдерис Гедерт Эмильевич. 1929. 22
- Мелдерис Эмиль Екабович. 1889—1979. 22
- Мелиев Усман (Усмон). 1930—1980. 257
- Меликидзе Родам Сергеевич. 1936. 107
- Меликишвили Василий Васильевич. 1932. 120
- Меликишвили Дмитрий Александрович. 1919. 109
- Меликов Эдуард Георгиевич. 1923. 207
- Мелия Михаил Семенович. 1909. 112
- Мелкадзе Гиви Васильевич. 1923—1981. 96, 110, 112
- Мелконян Ашот Анатольевич. 1930. 128, 129, 132\*
- Мелналксне Маргита Кришевна. 1909. 32, 33, 34
- Меллик Тыну Вольдемарович. 1934. 79
- Мелнбарде-Крисберг Хелга-Ингеборга Вольдемаровна. 1944. 34
- Мельников Евгений Павлович. 1928. 218\*, 234
- Мельхиседеков Эдуард Рубенович. 1928. 184\*
- Мендикулов Малбагар Мендикулович. 1909. 211
- Мерабишвили Константин Михайлович. 1906. 99
- Мерабишвили Мераб Константинович. 1931. 91, 96, 97\*
- Мергенов Еркин Тлекович. 1940. 200
- Мередов Сапармамед. 1952. 270
- Мерзликина Елена Александровна. 1929. 236
- Меркманис Леонид Янович. 1915—1983. 16
- Мерпорт Илья Аронович. 1917. 234\*
- Месхи Владимир Ражденович. 1929. 119
- Месхи Омари Архипович. 1935. 119
- Месхидзе Нанули Арчиловна. 1936. 86
- Месхишвили Георгий Владимирович. 1941. 87, 90, 91
- Метайкина Лариса Григорьевна. 1937. 262
- Метревели Гиви Георгиевна. 1943. 120
- Метревели Реваз Максимович. 1930. 107
- Метс Рейн Юрьевич. 1942. 74
- Мехтиев Ага Джафар оглы. 1920. 163
- Мехтиев Асаф Оли оглы. 1942. 180
- Мехтиев Рафик Махмуд оглы. 1933. 155, 167
- Мельдер (Куульбуш) Айме Карл-Фридриховна. 1942. 64, 69
- Мельдер Антс Михайлович. 1939. 64, 68, 69
- Мзареулашвили Парнаоз Владимирович. 1924. 99
- Микадзе Гуга Арчиловна. 1927. 96
- Микадзе Нодар Валерианович. 1927. 108
- Микаелян Мартын Григорьевич. 1926. 132
- Микко (Микк) Лепо Ягович. 1911—1978. 44\*, 46
- Микоф Маре Йоханнесовна. 1941. 64, 69
- Микоф-Лийвик Майе Йоханнесовна. 1942. 73
- Микулицкий Давид Романович. 243
- Милашевич Иван Захарович. 1937. 254, 258
- Милбрете Амиа Екабовна. 1943. 33
- Минасов Сергей Васильевич. 1928. 122
- Минасян Карапет (Каро) Арутюнович. 1908—1966. 132
- Минасян Оганес Мартиросович. 1928—1972. 129, 131, 132
- Мингазитинов Юрий Потапович. 1924. 202
- Мирзабаев Ахмад. 1932. 242
- Мирзааде Беюк Ага Мешади-Ага оглы. 1921. 161, 165\*
- Мирзаев Мансур. 1930. 242
- Мирзаханов Вадим Валентинович. 1923—1977. 119
- Мирзаханов Гога (Гурген) Гайкович. 1919. 251, 252
- Мирзашвили Тенгиз Ревазович. 1934. 91\*, 102, 104, 105
- Мирзоахмедов Турсун. 1944. 236
- Мирзоев Мирзомурат Вахидович. 1946. 259
- Мирзоева Тереза Гайковна. 1922. 136
- Мирзоян Ашот Оганесович. 1913. 132
- Мирзоян Зораб Ашотович. 1947. 132, 148
- Миргалимов Камилль Хусаинович. 1942. 270
- Миркасимов Мир Алескер Мир Асадулла оглы. 1924. 172, 176\*
- Миров Борис Борисович. 1929. 76
- Мирсагатов Анвар Мирзараимович. 1939. 218
- Мисюрев Александр Иванович. 1936. 295
- Митревиц Гунар Николаевич. 1928. 11
- Михалев Андрей Николаевич. 1910—1981. 294, 304
- Мищенко Анатолий Васильевич. 1936. 282
- Мнацаканян Георгий Аршакович. 1923. 130
- Мнацаканян Гурен Степанович. 1936. 148
- Мндоянц Ашот Ашотович. 1910—1966. 109, 112\*
- Мовшович Альберт Аронович. 1936. 211
- Молдахматов Асанбек Молдахметович. 1923. 290, 292
- Молдахматов Джылдызбек Асанбекович. 1948. 304
- Молутов Карим Молутович. 1937. 244
- Монаселидзе Автандил Ираклиевич. 1947. 100
- Моор Рэет Эриховна. 1944. 73
- Морбедадзе Давид Николаевич. 1926. 92, 112
- Мордвинцев Станислав Ильич. 1934. 207, 212
- Моркунас Казис Йоно. 1924. 305
- Мохов Сергей Федорович. 1919. 293
- Муджири Джафар. 1919. 177
- Мудист Пеэтер Эвальдович. 1942. 52
- Музис Роберт Робертович. 1944. 11
- Муйжниек Оскар Оскарович. 1922—1984. 21
- Муйжуле Малда Екабовна. 1937. 18



Мукаддасов Усман (Исмон). 1923—1978. 258, 264  
 Мукба Заур Кокович. 1944. 119  
 Муллашев Камил Валиахмедович. 1944. 196  
 Муллоджанов Хатам. 1942. 236  
 Мунтян Юрий Афанасьевич. 1921. 230  
 Мурадян Саркис Мамбеевич. 1927. 128, 129\*  
 Мурадян Хачик Саакович. 1927—1983. 139  
 Муратов Виль Аслемович. 1934. 229, 232\*  
 Мурванидзе Теймураз (Мураз) Давидович. 1939. 87, 90, 91  
 Мурдмаа Аллан Оскарович. 1934. 63\*, 64, 66  
 Мурза Георгий Степанович. 1910. 145  
 Мурниек Лаймдот Петрович. 1922. 14  
 Мусабаев Мухтар Набиевич. 1929. 224, 228\*  
 Мусаев Гамлет Эйюб оглы. 1936—1978. 176  
 Мусаев Мели. 1914—1969. 219  
 Мусеев Асхад Хамидуллинович. 1930—1971. 216  
 Мустафаев Альберт Заманович. 1931. 174  
 Мустафаева Гюлли Гаджи кызы. 1920. 162  
 Мутсу (Мутсо) Марью Аадувна. 1941—1980. 59  
 Мууга Лейли Адамовна. 1922. 47, 48\*  
 Муфидзаде Джамиль Мир Юсиф оглы. 1934. 155, 167  
 Мухамадиев Рафгат Мухамедович. 1938. 303  
 Мухамедов Единазар. 1933. 275  
 Мухамедов Тельман Яминович. 1935—1976. 223, 224, 226\*  
 Мухаммедова Дурсун Солмаз. 1952. 280  
 Мухин Михаил Митрофанович. 1915. 251, 252  
 Мухтаров Абдурахим Мухтарович. 1931. 240, 241\*  
 Мухтаров Али-хан Идрисович. 1924—1981. 208  
 Мухтаров Гаджи Баба Курбан Али оглы. 1924. 170, 171, 175\*  
 Мухутдинов Альбек Мухутдинович. 1936. 296, 297, 304  
 Муцениек Артур Янович. 1912. 17  
 Мушегян Гурген Нерсесович. 1934. 147, 152  
 Мхитарян Гегине Аваковна. 1932. 144  
 Мхонджия Василий Киаминович. 1941. 119  
 Мчедlishvili Автандил Михайлович. 1938. 100  
 Мыльников Андрей Андреевич. 1919. 219  
 Мыслбек Йозеф Вацлав. 1848—1922. 224  
 Мянни Мерике (Вийви-Мерике) Артуровна. 1936. 70  
 Мянни Олав Тынисович. 1925—1980. 62, 64, 67  
 Мязлыт Эйно Рихардович. 1940. 73

Наглинь Лаймонис Карлович. 1920. 35  
 Наджафзаде Кямил Наджаф оглы. 1929. 161  
 Наджафкули Исмаилов Абдул Рагим оглы. 1923. 162, 169  
 Наджафов Фазиль Имам оглы. 1935. 173  
 Нажимов Кдырбай. 1942. 243  
 Назаров Вадим Николаевич. 1932. 227, 230, 235\*  
 Назаров Валентин Иванович. 1930. 302\*, 303  
 Назаров Гаджи Ага Джавар оглы. 1923. 169  
 Назарян Сурен Бениаминович. 1929. 136, 141\*  
 Найка Арнольд Екабович. 1908. 35  
 Налбандян Роберт Гегамович. 1912. 132  
 Нальгиев Юсуп Шакаевич. 1942. 263  
 Нанушьян Рафаэль Погосович. 1924—1976. 142  
 Нарзуллаев Ибодулла. 1927. 239  
 Нариманашвили Шота Георгиевич. 1925. 107  
 Нариманбеков Видади Якубович (Видади Н.). 1926. 162  
 Нариманбеков Тогул Фарманович. 1930. 155, 160, 165, 187\*, 188  
 Нармания (Нармания) Гиви Ушангович. 1938. 84, 86, 90\*  
 Насыров Кучкар Насырович. 1933. 216  
 Наумов Алексей Николаевич. 1924. 208  
 Наумова Ольга Николаевна. 1929. 209, 211  
 Наурзбаев Хакимжан Исмаханович. 1925. 197\*, 199  
 Недовизин Александр Алексеевич. 1930. 209  
 Нежурин Анатолий Михайлович. 1944. 297, 299\*, 303  
 Нейдре Найма Юхановна. 1943. 61  
 Немировский Валерий Иосифович. 1939. 244  
 Немировский Рувим Израйлевич. 1937. 244  
 Нижарадзе Зураб Арчилович. 1928. 84, 86\*, 105, 106, 115  
 Нижарадзе Нино Надимовна. 1945. 121  
 Никитин Артур Петрович. 1936. 18  
 Никогосян Кахрцруи Акоповна. 1900—1974. 120  
 Никогосян Николай Багратович. 1918. 134, 135, 140\*  
 Николадзе Яков Иванович. 1876—1951. 81  
 Николаев Александр Петрович. 1938. 263  
 Никоян Генрих Суренович. 1936. 144  
 Нимец Иван Иванович. 1938. 212  
 Нинуа Тенгиз Александрович. 1948. 87, 91  
 Новиков Юрий Дмитриевич. 1928. 275

Новиковский Михаил Иванович. 1919. 220  
 Нодиа (Нодия) Динара Михайловна. 1931. 102, 105\*  
 Нугманов Анвар Нугманович. 1930. 242  
 Нудель Роман Бениаминович. 1926. 294  
 Нурали (Нуралиев) Бяшим Юсупович. 1900—1965. 265, 266\*  
 Нуржумаев Оралбек. 1938. 194  
 Нуриджанян Карлен Арсенович. 1929—1982. 136  
 Нуритдинов Сроджидин. 1919. 258, 259\*, 264  
 Нурмухаммедов Нагим-Бек Джелаль Эль-Динович. 1924. 192\*  
 Нурымов Махтумкули Жеисеович. 1941. 274

Овсепян Артуш Авакович. 1931. 136  
 Оганесов Тачат Амаякович. 1922. 215  
 Оганесян Шаварш Арамович (Шаварш Ованес). 1908—1980. 142  
 Одинаев Валимад. 1945. 259, 264  
 Одишария Дмитрий Акакиевич. 1938. 108, 109  
 Озол Вилис Августович. 1929. 10, 12\*  
 Озолинь Корнелия Владиславовна. 1940. 42  
 Озолинь Марис Мартынович. 1943. 42  
 Озолинь Мартын Рейнович. 1905. 17  
 Озолиня А. 35  
 Озолиня Сармита Яновна. 1929. 32  
 Окаев Геннадий Игнатъевич. 1940. 275, 281, 282\*, 285, 286  
 Окас Эвальд Карлович. 1915. 46\*, 56, 60  
 Олимов Мирзорахмат. 1890—1971. 258  
 Оморкулов Мырза Оморкулович. 1928. 294  
 Ониани Вахтанг Степанович. 1932. 99\*, 102  
 Онищенко А. 264  
 Оотсинг Энно Пауль-Александрович. 1940. 59, 61  
 Орадов Шыхдурды. 1941. 270  
 Оразнепесов Какаджан. 1944. 270, 285  
 Орелкин Владимир Сергеевич. 1912—1982. 119  
 Орлов Анатолий Яковлевич. 1937. 256  
 Орлов Иосиф Брониславович. 1921. 227, 230, 235\*, 305  
 Орлов Петр Борисович. 1940. 262  
 Осе Лидия Августовна. 1922. 36  
 Осис Майгонис Янович. 1929. 21  
 Осис Янис-Андрис Янович. 1943. 40, 42  
 Осис Янис Янович. 1926. 11  
 Осмонов Абдырай Осмонович. 1939. 288  
 Оспанов Канафия Бужиневич. 1941. 205, 206  
 Осташев Аркадий Сергеевич. 1929. 294, 295\*  
 Остенберг Ольгерт Индрикович. 1925. 24, 25, 29  
 Отема Сусанна Якововна. 1927. 73  
 Охакас Вальдур-Олев Йоханнесович. 1925. 49  
 Оцхели Петр Григорьевич. 1907—1937. 88  
 Очиаури Георгий Алексеевич. 1927. 96, 98, 99  
 Очиаури Ираклий Алексеевич. 1924. 96, 98\*

Павлов Юрий Михайлович. 1938. 222, 223  
 Павлоцкий Владимир Яковлевич. 1925. 270, 273\*  
 Пайкуне Рута Рейнгольдовна. 1929. 35, 36\*  
 Пайчадзе Отари Владимирович. 1926. 120  
 Пак Борис Петрович. 1935. 202\*, 203, 204, 212  
 Палавандишвили Наталия Иосифовна. 1920. 102, 105  
 Палант Семен Карлович. 1931. 174  
 Палло-Вайк Т. (см. Вайк Т.)  
 Пальм Лембит Янович. 1944. 69  
 Пальм Хилле Херман-Феликсовна. 1941. 69  
 Пальм Юри Рудольфович. 1937. 50, 62, 66  
 Пальмисте Эндель Андович. 1930. 62  
 Пангани Алексей Спиридонович. 1927. 119  
 Пангсепп Рудольф Карлович. 1921. 62  
 Папян Анатолий Казарович. 1924. 129  
 Папян Эдуард Арменакович. 1924. 145  
 Пархов Юрий Леонидович. 1945. 263  
 Парцвания Григорий Васильевич. 1927—1976. 119  
 Паршин Вил Семенович. 1927. 220, 221  
 Пауль Иллимар Ильмарович. 1945. 59  
 Паулюк Янис Антонович. 1906—1984. 8\*, 9  
 Паулюка Фелицита Карловна. 1925. 18\*, 21  
 Пачулия Карло Карлович. 1942. 105  
 Пашковская Марина Харутюновна. 1935. 216  
 Пеебо Эде Леонхардовна. 1934. 61  
 Пересветов Юрий Сергеевич. 1914. 303  
 Першина Татьяна Васильевна. 1943. 229  
 Петерсон Геральд Яковлевич. 1932. 37



Петерсоне Валда Петровна. 1935. 37  
 Петрашкевич Николай Бенедиктович. 1909—1976. 15  
 Петров Анатолий Иванович. 1933. 208  
 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич. 1878—1939. 219, 289  
 Петросян Владимир Гегамович. 1941. 136, 151  
 Петросян Мартин Вирабович. 1936. 130, 140, 149\*  
 Петросян Юрий Гургенович. 1941. 151  
 Петрухова Людмила Владимировна. 1921. 242  
 Петтай Лидия Хуговна. 1922. 79  
 Пигознис Язеп Владиславович. 1934. 21  
 Пийпуу Эллинор Яановна. 1913. 70  
 Пикк Энэ Арнольдовна. 1925. 61  
 Пилар Александр Николаевич. 1912. 59  
 Пилипосян Акоп Мкртичевич. 1926. 144  
 Пиннис Рудольф Янович. 1902. 13  
 Пирк Вармо Георгиевич. 1913—1980. 59  
 Пирцхалава Георгий Ясонович. 1922—1983. 105, 106  
 Писарской Евгений Гаврилович. 1918. 297  
 Пихельга Хельге Кристьяновна. 1925. 73  
 Пихлак Лийна Августовна. 1937. 54, 55\*  
 Плакане Лидия Дмитриевна. 1922. 36  
 Плиев Андрей Владимирович. 1920. 122  
 Плоомипуу Рихет-Урмас Рихардович. 1942. 61  
 Плуксне Карлис Янович. 1906—1973. 25  
 Поветкин Александр Сергеевич. 1937. 236  
 Поветкина Екатерина Ивановна. 1944. 236  
 Погосян Арутюн Гарегиневич. 1914. 132  
 Погосян Грач Григорьевич. 1935. 151, 154\*  
 Погосян Камо Акопович. 1938. 144  
 Погосян Норайр Ераносович. 1934. 273  
 Подпомогов Валентин Георгиевич. 1924. 142  
 Полли Кальо Александрович. 1928. 49  
 Польшберг Хельмут Мадисович. 1935. 62  
 Полякова Татьяна Романовна. 1914—1978. 262  
 Полякс Янис Арнольдovich. 1941. 34  
 Попов Виктор Борисович. 1923—1981. 272, 277\*, 281  
 Попов Виктор Григорьевич. 1950. 205  
 Попов Игорь Витальевич. 1937. 109, 112\*  
 Попов Павел Васильевич. 1922. 270  
 Попов Юрий Григорьевич. 1947. 205  
 Попова Светлана Сергеевна. 1930. 207  
 Пормейстер Вальве Августовна. 1922. 76\*, 77  
 Порт Март Янович. 1922. 64, 74\*, 79, 80  
 Порунин Марк Николаевич. 1933. 196  
 Порчхидзе Зураб Ноевич. 1934. 105, 106  
 Посохин Михаил Васильевич. 1910. 109, 112\*  
 Постаж Петерис Паулович. 1940. 8  
 Посядо Анатолий Иванович. 1908. 297  
 Поцхишвили Гизо Иванович. 1924. 122  
 Почхидзе Жужуна Иосифовна. 1925. 107  
 Правдюк Владимир Иванович. 1935. 216  
 Пращенко Николай Васильевич. 1938. 215, 218, 226, 234  
 Прокопьева Ольга Георгиевна. 1940. 199, 200\*  
 Просмушкин Евгений Самуилович. 1939. 251  
 Пузыревский Владимир Александрович. 1900. 296, 297  
 Пулатов Владимир Сайфуллаевич. 1946. 256  
 Пурецкий Юлий Платонович. 1929. 227, 233\*  
 Пуустак Кайса Каарелевна. 1945. 59  
 Пыллу Кальо Харальдович. 1934. 58  
 Пыльдроос Энн Йоханнесович. 1933. 48, 49\*, 52  
 Пяртельпоэг Лейли Рейновна. 1927. 80  
 Пяэсуке Тийт Янович. 1941. 52\*

Раадик Хайви Бернхардовна. 1930. 74  
 Рабин Александр Сергеевич. 1916. 262  
 Раджабов Гаджи Бала Алекпер оглы. 1929. 188  
 Разум Улдис Екабович. 1944. 22  
 Разыков Ашраф Кабилович. 1910—1979. 214  
 Ракова София Федоровна. 1919. 240  
 Раммане Велта Федоровна. 1915. 38  
 Ранинский Юлий Владимирович. 1928. 229  
 Ранк А. (см. Соанс А.)  
 Расулов Ашраф Якуб оглы. 1928. 181  
 Расулов Джалил. 1945. 234, 264  
 Расулов Саид. 1895—1982. 257  
 Ратиани Александр Сергеевич. 1937. 91, 99  
 Ратушный Юрий Григорьевич. 1935. 208\*, 210  
 Рауд Ану Мартиновна. 1943. 70  
 Рауд Кристьян Янович. 1865—1943. 56

Раудвез Сильвия Яановна. 1927. 73  
 Раудсепп Юхан Юханович. 1896. 67  
 Раунам Сальме Якобовна. 1921. 73, 74  
 Рахимов Абдурахман. 1933. 245, 248, 250, 253\*  
 Рахимов Абдурашид Муминович. 1945. 237  
 Рахимов Махмуджан. 1928. 241  
 Рахимов Мухиддин Каримович. 1903. 241  
 Рахимов Хайдар. 1917—1980. 204  
 Рахимова Хамро. 1896—1979. 239  
 Рахманзаде Марал Юсиф кызы. 1916. 166, 168\*  
 Рахманов Адил Сабденович. 1942. 203, 204\*  
 Рахманов Вагиф Юсуф оглы. 1940. 200  
 Рахманова Ханум Юсиф кызы. 1923. 187  
 Ращупкин Р. 234\*  
 Ребане Эльмар Яанович. 1913. 62, 64, 68  
 Редькин Сергей Васильевич. 1912. 222  
 Резникова Иза Георгиевна. 1929. 259  
 Рейн Тоомас Эрвинович. 1940. 77, 78\*, 79, 80  
 Рейнберг Янис Александрович. 1937. 21  
 Рейндорф Аделе Юрьевна. 1901. 74  
 Рейндорф Гюнтер Херманович. 1889—1974. 55, 56\*  
 Рейнфелдс Артур Августович. 1911. 37, 38\*, 39  
 Рейтель Калью Рудольфович. 1921. 64  
 Рейтель Эха Карловна. 1922. 68, 80  
 Рендель Николай Николаевич. 1913—1964. 35  
 Рентер Эльдор Эдуардович. 1925. 55  
 Реченский Павел Иванович. 1924. 212  
 Резвээр Пауль Аннович. 1918—1978. 62  
 Реэметс Эльги Августовна. 1910. 70\*, 73, 74, 75  
 Рзаев Керим Ибрагим оглы. 1924—1982. 176  
 Рзаева Муннавар Меджид кызы. 1929. 174  
 Рзакулиев Алекпер Алескер оглы. 1903—1974. 166  
 Рзакулиев Эльбек Мирза Гасан оглы. 1926. 162\*  
 Рийт Тыну Леонхардович. 1942. 74  
 Рикмане Мара Яановна. 1939. 18, 21  
 Римм Аулин Яанович. 1930. 62, 68  
 Ринго Андрес Пеарувич. 1938. 79  
 Ринькис Юрис Янович. 1931. 22  
 Рипинский Николай Иванович. 1906—1969. 208\*, 209, 210  
 Рогачев Владимир Григорьевич. 1928. 295  
 Рожкалн Дайнис Альфредович. 1928. 16, 17\*  
 Розанов Владимир Константинович. 1925. 264  
 Розанов Евгений Григорьевич. 1925. 227, 231, 233\*, 237\*  
 Розе Айна Яановна. 1927. 32  
 Розенберг Эгил Хербертович. 1948. 29, 30\*  
 Розин Линда Иозеповна. 1904. 67  
 Романе Эрика Екабовна. 1920. 15  
 Романов Сахи (Сахи Р.) 1926. 190, 193, 201  
 Ромулис Георг Леонхардович. 1928. 35  
 Рооде Хенн Августович. 1924—1974. 49  
 Рооза Лембит Виллемович. 1920. 55  
 Роозвальт Уно Альбертович. 1941. 52  
 Роос Энн Карлович. 1908. 62, 67  
 Рохлин Лео Якобович. 1939. 72  
 Рочегов Александр Григорьевич. 1917. 229  
 Рудаш Пеэтер. 1942. 73  
 Рузыбаев Дамир Салиджанович. 1939. 224, 229\*  
 Рунге С. (см. Лапин С.)  
 Рустамов Аслан Махмуд оглы. 1932. 174  
 Рустамов Джангир Махмуд оглы. 1926. 161  
 Рустамов Машти Мурсал оглы. 1929. 174  
 Рухадзе Гиви Никифорович. 1925. 119  
 Рыбакова Ия Александровна. 1917. 227  
 Рысин Хайм (Ефим) Михайлович. 1911. 42  
 Рыфтин Владимир Александрович. 1903. 219  
 Рябцев Леонид Григорьевич. 1936. 224, 226, 231\*, 235  
 Рязк Мари Юхановна. 1907. 70, 74

Сабиров Закир Джабирович. 1951. 252  
 Сабсай Пинхос (Петр) Владимирович. 1893—1980. 170, 173\*  
 Савельева Лариса Николаевна. 1937. 274  
 Савицкий Игорь Витальевич. 1915. 243, 244  
 Савченков Владимир Степанович. 1941. 205  
 Савченкова Татьяна Людвиговна. 1946. 205  
 Сагдуллаев Шавкат. 1946. 239  
 Сагритс Рихард Андресович. 1910—1968. 47  
 Садыков Джалал. 1921. 239  
 Садыков Марат Файзинович. 1945. 222  
 Садыков Тургунбай Садыкович. 1935. 296, 297, 298\*, 299\*, 304



- Садыхзаде Октай Сеид-Гусейн оглы. 1921. 162, 168, 170\*  
 Садыхзаде Тогрул Сеид-Гусейн оглы. 1926. 158\*, 162  
 Саидов Маннан Абдусаматович. 1923. 215, 216\*  
 Саипов Кдырбай. 1939—1972. 243, 244  
 Саипов Тохтабек Зайнитдинович. 1937. 234  
 Сакс Мартин Мартович. 1902—1962. 64  
 Салаев Фуад Мамед Эмин оглы. 1943. 176  
 Салакс Улдис Артурович. 1927. 34  
 Саламзаде Салам Абдул Касум оглы. 1908. 155, 162, 163  
 Саламова Аврора Абдул-Азиз кызы. 1933. 183  
 Салахитдинов Кадырбек Анварбекович. 1935. 224  
 Салахов Мамед Ниджат Галман оглы. 1934. 176  
 Салахов Таир Теймур оглы. 1928. 156, 157\*, 158, 164, 165, 167\*, 248, 305  
 Салимов Алисаттар Ага Керим оглы. 1941. 168  
 Салихов Эркин Салихович. 1935. 263  
 Сальдре Альфред Александрович. 1923. 62  
 Самандаров Турды. 1943. 256, 257\*  
 Самедова Ваджиге Али кызы. 1924—1965. 155, 162  
 «Самеули»  
 Кочакидзе Олег Михайлович. 1935. 87, 88, 89, 91, 93\*, 106  
 Словинский Александр Николаевич. 1935. 87, 88, 89, 91, 93\*, 106  
 Чикваидзе Юрий Георгиевич. 1934. 87, 88, 89, 91, 93\*, 106  
 Сампу Хейно Юханович. 1932. 62  
 Сампу-Раудсепп Ииви Хуговна. 1942. 61  
 Самсонов Бруно Вольдемарович. 1930. 42  
 Самтыня Велта Кристоповна. 1925. 37  
 Санадзе Корнелий Барнабович. 1907. 82  
 Санакоев Борис Иосифович. 1920. 122  
 Санакоев Валерий Васильевич. 1947. 122  
 Сангов Иссуфджан Насимович. 1944. 251  
 Сандер Георг Йоханнесович. 1923. 54  
 Санжеровская Анастасия Михайловна. 1926. 122  
 Сапаев Ишмырат. 1923. 280  
 Сапаров Я. 280  
 Сарапуу Лембит Йоханнесович. 1930. 49, 53\*  
 Сарапуу (Кольк) Эллен Эдуардовна. 1942. 64\*, 69  
 Сарапян Эдуард Аветович. 1917. 136, 146, 154  
 Сарбанов Кытайбек. 1939. 297  
 Сарвзян Рубен Паруйрович. 1949. 144, 151\*  
 Саргсян Арамаис Акопович. 1930. 133  
 Сариев Шаймардан Тлемисович. 1927. 194  
 Саркисян Армен Араевич. 1936. 134  
 Сарксян Ара Мигранович. 1902—1969. 132, 134, 137, 138\*  
 Сарчимелидзе Александр Георгиевич. 1937. 106  
 Сарьян Мартирос Сергеевич. 1880—1972. 124, 131, 132, 135\*, 136, 138, 148, 219  
 Сатимов Хакимбай. 1900—1980. 239, 240\*, 241  
 Сафаров Рамазан. 1936. 251, 252  
 Сафаров Таврис Мутыкович. 1935. 292  
 Сафарова Халида Алекпер кызы. 1925. 163  
 Сафарян Самвел Аракелович. 1902—1969. 148  
 Сафарян Сурен Саркисович. 1923. 130, 134\*  
 Сафарян Эдуард Арамович. 1923. 146, 147, 148, 152\*  
 Сафонова Татьяна Николаевна. 1926. 230, 235\*  
 Саурова Валерия Викторовна. 1939. 207  
 Сахи Р. (см. Романов С.)  
 Сахибов Сайфиддин. 1921—1982. 257, 258, 259\*  
 Сахибов Сафарбой. 1926. 257, 258, 259\*  
 Свемп Лео Симанович. 1897—1975. 13  
 Свечникова Ариадна Николаевна. 1926. 230  
 Свинин Борис Александрович. 1938. 227, 230, 235\*  
 Свирский Владимир Александрович. 1917—1969. 109, 112\*  
 Свитич Леонид Фомич. 1936. 196  
 Сгибнев Аким Алексеевич. 1912. 294  
 Северова Ольга Павловна. 1925. 242  
 Сегал Леонид Бернардович. 1909. 303  
 Седракян Мкртич Оганесович. 1922. 130  
 Сеидзаде Фарида Камал кызы. 1940. 171  
 Сеидишвили Владимир Османович. 1931. 121  
 Сеидова Иззет Али кызы. 1910—1973. 165  
 Сейдалиев Рустем Аббасович. 1927. 211\*, 212  
 Сейтмурадов Моммы. 1940. 272, 273, 274  
 Сейфуллаев Кафар Сулейман оглы. 1915. 161  
 Серебрянский Борис Иванович. 1920. 255  
 Семендеров Г. 280  
 Сепманн Хенно Аугустович. 1925. 74\*, 79, 80  
 Сепп Хуго Эдуардович. 1923. 79  
 Серекеев Базарбай. 1942. 244  
 Сеченьян Грачья Арутюнович. 1897. 121  
 Сидоркин Евгений Матвеевич. 1930—1982. 202, 203\*, 209, 212  
 Сизова Людмила Павловна. 1920. 120  
 Силинь Ояр Екабович. 1927. 27  
 Силинь Херберт Карлович. 1926. 13  
 Силис Илда Хуговна. 1938. 34  
 Силис Николай Андреевич. 1928. 282\*, 283\*  
 Симаков Александр Петрович. 1937. 211, 212  
 Симонов Николай Иванович. 1926. 227, 305  
 Симонян Рипсима Леоновна. 1916. 143, 149\*  
 Синицкий Дмитрий Дмитриевич. 1907—1970. 223, 224  
 Синюкаев Виктор Николаевич. 1941. 62.  
 Сиравян Генрих Николаевич. 1928. 131, 132  
 Сирп Юло Карлович. 1927. 64  
 Сихарулидзе Вахтанг Ильич. 1918. 109  
 Сказочкин Яков Назарович. 1926. 264  
 Скалберга Майя-Рита Хуговна. 1936. 38  
 Скарайнис Олег Юльевич. 1923. 23\*, 24  
 Скреплева Маргарита Ивановна. 1937. 264  
 Скрубис Рихард Рудольфович. 1928. 17  
 Скулме Джемма Оттовна. 1925. 9\*, 10  
 Скуя Линард Екабович. 1935. 37, 38\*  
 Слонов Иннокентий Васильевич. 1925. 209\*, 210, 211  
 Слюсарев Геннадий Арсентьевич. 1938. 211  
 Смбатян Гаррик Сергеевич. 1929. 132  
 Смбатян Карен Ваганович. 1932. 140  
 Смелтер Георг Николаевич. 1942. 21, 22  
 Смирнов Владимир Алексеевич. 1907. 207  
 Смыслов Н. 262  
 Соанс (Ранк) Ану Эдуардовна. 1941. 72  
 Соанс Олев Паулович. 1925. 57, 58  
 Соанс Яак Георгиевич. 1943. 62\*, 64, 68, 69  
 Собиров Мамаджан. 236  
 Соболевский Б. 303  
 Согомонян Ван (Иван) Мартинович. 1937. 144  
 Согоян (Фрид) Фридрих Мкртичевич. 1936. 137  
 Соколов Андрей Петрович. 1907. 208\*, 210  
 Соколов Владимир Алексеевич. 1934. 207  
 Соломинов Геннадий Викторович. 1937. 262, 264  
 Соляник Леонид Васильевич. 1950. 285  
 Соовик-Лобьякас Маре Айновна. 1942. 73  
 Сосоян Мигран Рубенович. 1928. 140  
 Спалле Дзинтар Янович. 1946. 34  
 Спертале Марга Яновна. 1901. 16  
 Спивак Владимир Лазаревич. 1931. 230  
 Спрингис Екаб Екабович. 1907. 15  
 Станкевич Александр Язепович. 1932. 12, 20, 42  
 Станя Марта Яновна. 1913—1972. 37\*, 38  
 Старасте Маргарита Яновна. 1914. 21  
 Старкопф (Старкопф-Реа) Антон Рейнович. 1889—1966. 62, 65\*, 67  
 Степанов Алексей Матвеевич. 1923. 192, 193\*  
 Степанов Валерий Владимирович. 1928. 229  
 Степанян Сурен Леонович. 1895—1971. 137, 140  
 Степанян Сурен Шаваршевич. 1915—1977. 142  
 Стошкус Альгимантас Владо. 1925. 305  
 Страута Гундега Вольдемаровна. 1940. 40  
 Страутманис Ивар Арвидович. 1932. 24, 25, 35  
 Стрельников Юрий Иванович. 1937. 220, 221  
 Струпулис Гунтис Артурович. 1933—1974. 13  
 Стукмане Расма Артуровна. 1936. 42  
 Стуруа Роберт Иванович. 1916—1982. 114  
 Субби Олев Йоханнесович. 1930. 48, 50\*  
 Субханов Сайфилло Файзуллаевич. 1945. 224  
 Суджадинов Горхмаз Мамед Таги оглы. 1932. 174  
 Сулеев Дуйсен Токбергенович. 1936. 198  
 Сулимов Мар Владимирович. 1913. 196, 198  
 Султанмуратов Сапарнияз. 1949. 244  
 Султанов Нурмат. 1920. 238  
 Сулханишвили Сулхан Иосифович. 1925. 107  
 Сумбадзе Лонгиноз Захарьевич. 1908. 109  
 Сумбаташвили Иосиф Георгиевич. 1915. 87, 91  
 Сумбаташвили Теймураз Иосифович. 1942. 87  
 Сумматавет Майт Артурович. 1938. 80  
 Сунынь Карл Херманович. 1907—1979. 14, 21  
 Сурский Игорь Аркадьевич. 1930. 230  
 Сутягин Сергей Михайлович. 1937. 230, 231  
 Сухов Сергей Яковлевич. 1911. 204  
 Сыдыкбаев Макен Сыдыкбаевич. 1937. 290, 292, 294\*  
 Сыдыханов Абдрашид Аронович. 1937. 194, 196  
 Сымер Сайма Аугустовна. 1933. 72  
 Сырнев Виктор Александрович. 1942. 299, 300\*



Сырнов Александр Иванович. 1948. 211  
 Сяде Антс Хербертович. 1937. 62  
 Сяре Меэри Йоханнесовна. 1929. 62

Табака Майя Яновна. 1939. 12  
 Табатадзе Кими Константинович. 1931. 100  
 Табидзе Иден Семенович. 1935. 100  
 Табукашвили Николай Онуфриевич. 1915—1981. 119  
 Табукашвили Рамаз Николаевич. 1949. 120  
 Тавадзе Дмитрий Матвеевич. 1911. 87  
 Тавадзе Тамаз Шалвович. 1938. 120  
 Тагиев Махмуд Азиз Ага оглы. 1923. 163  
 Тагиев Таги Азиз Ага оглы. 1917. 155, 162, 163  
 Таиров Асульбек Азнабакирович. 1932—1976. 224  
 Талберга (Талберг) Зелма Теодоровна. 1900—1972. 18  
 Талдыкин Юрий Иванович. 1932. 218, 220\*, 234  
 Тамамшева Нина Георгиевна. 1903—1971. 82  
 Таманян Александр Ованесович (Иванович). 1878—1936. 145  
 Тамм Вайно Густавович. 1930. 64, 77, 79, 80  
 Таммик Рейн Эннович. 1947. 52  
 Танилоо Эндель Эдуардович. 1923. 62, 64, 67, 68  
 Тания Леван Федорович. 1925. 119  
 Тансыкбаев Урал Тансыкбаевич. 1904—1974. 218, 221\*  
 Тарасенко Александр Васильевич. 1909—1978. 281  
 Тарвас Петер (Пеэтер) Карлович. 1916. 79  
 Тархан-Моурави Реваз Георгиевич. 1923. 116  
 Тарханян Артур Артаваздович. 1932. 151, 152\*, 154\*  
 Тасса Хельо Йоханнесовна. 1938. 74  
 Татарина Елена Алексеевна. 1897. 254  
 Татевосьян Оганес Карапетович. 1889—1974. 214  
 Ташпулатов Салимджан. 1909. 236  
 Тевзадзе Акакий Илларионович. 1941. 105  
 Тельжанов Кенафий Темир-Булатович. 1927. 190, 191\*  
 Темирова Муяссар. 1941. 238  
 Тен Петр Игнатьевич. 1920. 220, 224  
 Тер-Казарян Гайк Александрович. 1924. 142  
 Тереладзе Цинара Акакиевна. 1941. 101, 103\*  
 Тернавский Всеволод Васильевич. 1923. 169  
 Терпиловский Альберт Адамович. 1922. 25  
 Терри Ольга Пауловна. 1916. 47  
 Теруни Ваган Семенович. 1923. 144  
 Теэару Гита Хермановна. 1934. 58  
 Тигранян Эдмонд Арменович. 1911. 152  
 Тий Владимир. 1925. 223  
 Тийтус Ромулус Хендрикович. 1906—1982. 62  
 Тиккерпяэ Элле Йоханнесовна. 1935. 62  
 Тимотеус Роман Дитрихович. 1895—1983. 62, 67  
 Тимофеев Василий Васильевич. 1943. 204  
 Тимуров Рашид Мухамедович. 1912. 214, 218  
 Тимченко Людмила Алексеевна. 1928. 211  
 Типпель Вольдемар Янович. 1907. 79  
 Тиратурян Карапет Татевосович. 1911—1975. 140  
 Тихеметс-Вийрес Эви Августовна. 1932. 58, 61  
 Тихонова Зоя Дмитриевна. 1918. 262  
 Тищенко Юрий Сергеевич. 1927. 185\*, 187  
 Тканко Виталий Дмитриевич. 1916. 204  
 Ткачев Георгий Андреевич. 1920. 223  
 Тобер Элин Карловна. 1942. 69  
 Тобоев Садырбек Тобоевич. 1930. 292  
 Товтин Василий Иванович. 1935. 211, 212  
 Тогузбаев Токболат Толенбаевич. 1940. 196  
 Тондзе Григорий Вахтангович. 1932. 86, 89\*  
 Токмаджян Левон Грачевич. 1937. 136, 137, 145\*  
 Токман Рудольф Михайлович. 1928. 258  
 Токтоганов Эшболот Ажибаевич. 1942. 299  
 Толли Виве Вальтеровна. 1928. 56, 57, 59\*, 60, 61  
 Толли Лембит Якобович. 1927. 62, 64, 68  
 Толмачев Владимир Алексеевич. 1931. 209  
 Тольтс Андрес Йоханович. 1949. 52  
 Томберг Бруно Артурович. 1925. 70, 75, 80  
 Томберг Малл Вольдемаровна. 1927. 70, 71\*  
 Томилов Михаил Леонидович. 1939. 295  
 Томский Николай Васильевич. 1900. 231  
 Тоотс Виллу Карлович. 1916. 62  
 Топорков Владимир Петрович. 1927. 236  
 Топуридзе Валентин Багратович. 1907—1980. 91  
 Тордия Радыш Терентьевич. 1936. 84, 86, 88\*  
 Торн Ильмар Александрович. 1921. 56, 59\*, 61  
 Торобеков Сапар Торобекович. 1942. 288, 293\*

Торопов Акиндин Маркелович. 1918. 292  
 Торосян Гурген Грантович. 1925. 144  
 Торосян Джим Петросович. 1926. 134, 135, 140\*, 151, 152  
 Тотибадзе Георгий Константинович. 1928. 82\*, 84  
 Тохтаев Маскуд Махмудович. 1947. 218, 219  
 Трофимов Олег Васильевич. 1949. 121  
 Трошин Михаил Максимович. 1935. 239  
 Тугуров Токар. 1944. 270  
 Тугуши Геннадий Александрович. 1941. 120  
 Тулеков Бек Акатаевич. 1926. 199\*  
 Тулепбаев Ерболат Тулепбаевич. 1956. 196  
 Туманков Рудольф Павлович. 1940. 219  
 Туманян Петрос Петросович. 1913. 147  
 Тупый Григорий Алексеевич. 1923. 296, 297, 304  
 Турапов Махсутали. 1932. 241  
 Турекулов Кансеит Нысанбекович. 1947. 204  
 Турениязов Дарибай. 1928. 244  
 Туренко Константин Васильевич. 1926. 255  
 Турсунов Фархад Юсупбаевич. 1931. 227, 231, 233\*, 236\*  
 Турумбеков Асанбек Рыскулович. 1936. 293, 295  
 Тухарели Отар Георгиевич. 1922. 112  
 Тушурашвили Джемал Сергеевич. 1940. 91, 100  
 Тыниссон Вайно Августович. 1925. 61  
 Тыныбеков Курасбек. 1947. 205, 206  
 Тэльпус Уно Августович. 1928—1964. 64, 79  
 Тюрин Виктор Степанович. 1917. 288  
 Тютин Борис Николаевич. 1931—1971. 209

Убан Конрад Екабович. 1893—1981. 13  
 Удрис Альфонс Оскарович. 1924. 38, 39\*  
 Улас (Клар) Конкордия Александровна. 1938. 58  
 Улас Пеэтер Теодорович. 1934. 57, 61  
 Улько Григорий Ильич. 1925. 214\*, 215  
 Умаралиев Эркин. 1935. 236  
 Умарбеков Джавлят (Жавлон) Юсупович. 1946. 218, 222\*  
 Умаров Усман Умарович. 1901—1979. 239  
 Уметов Джумабай Уметович. 1933. 289, 298, 300\*  
 Унанян Арташес Арменакович. 1922. 134, 142  
 Унт Айме Викторовна. 1941. 54, 62  
 Упенице Эви Эдуардовна. 1925. 26  
 Упитис Петерис Августович. 1899. 17, 20\*  
 Урарту Айцемник Амазасповна. 1899—1974. 137  
 Урб Роман Мартович. 1927. 80  
 Урбан Индулис Ольгертович. 1947. 35  
 Усаковский Юрий. 215  
 Усачев Петр Дмитриевич. 1930—1976. 199  
 Усейнов Микаэль Алескеревич. 1905. 170, 173\*, 182\*, 183\*, 184, 185, 186  
 Усманов Батыр Мансурович. 1941. 234  
 Усманов Махмуд. 1910. 227, 232, 234  
 Усубалиев Алтымыш Усубалиевич. 1930—1971. 287, 290\*  
 Уусталу Найма Артуровна. 1935. 72  
 Уусталу Эрик-Аарне Арнольдovich. 1936. 74  
 Уутмаа Рихард Густавович. 1905—1977. 47  
 Уфимцев Виктор Иванович. 1899—1964. 216, 223  
 Ухоботов Лев Леонидович. 1933. 208\*, 210  
 Ушаев Григорий Саулович. 1922. 285  
 Ушаков Диодор Владимирович. 1907—1971. 219

Фаворский Владимир Андреевич. 1886—1964. 138, 222, 256, 275, 295  
 Фазылов Лутфулла. 1900—1974. 239  
 Фальбов Порфирий Иванович. 1906—1967. 247, 248, 250\*, 255  
 Фаталиев Эйюб Джафар оглы. 1925. 165  
 Фатуллаев Нусрат Мовсум оглы. 1913. 165  
 Федоров Виталий Евгеньевич. 1929. 37  
 Фейзуллаев Лятиф Абдул Баги оглы. 1918. 155, 161, 163  
 Филиппов Антон Михайлович. 1921. 121  
 Филиппова Мария Ивановна. 1926. 236  
 Финк Юрис Васильевич. 1932. 37  
 Фирсов Михаил Александрович. 1922—1977. 229  
 Фогель Пауль Адольфович. 1911. 209  
 Фогель Эвалд Эрнестович. 1939. 35  
 Фолкманис Индулис Кристапович. 1939. 25  
 Фомин Вячеслав Петрович. 1939. 255, 256  
 Францмане Тамара Алексеевна. 1908. 36  
 Фрейберг Андрес Карлович. 1938. 16\*  
 Фридрихсон Курт Янович. 1911. 14, 21



Фроликова Любовь Васильевна. 1949. 251  
 Фролова Нелли Георгиевна. 1937. 259  
 Фронтовский Виталий Георгиевич. 1912. 262  
 Фукс Маргарита Николаевна. 1921. 59  
 Фуфыгин Виктор Иванович. 1907—1973. 251

Хабибулин Заур Александрович. 1937. 296, 297\*, 299\*, 304  
 Хабибуллаев Зухур Нурджанович. 1932. 245, 246, 247\*, 250, 251  
 Хавин Владимир Иосифович. 1931. 297  
 Хагги Эрика Юлиусовна. 1922. 68  
 Хаджиев Айхан Аннамухаммедович. 1924. 268, 272\*  
 Хаджиев Аннамухаммед Какабаевич. 1946. 276, 278  
 Хазраткулов Абдукарим. 1892—1974. 239  
 Хайдаров Кадырждан Хайдарович. 1899—1983. 232, 234  
 Хайрутдинов Рафаэль Асатович. 1932. 231, 236\*  
 Хакимов Негмат Хакимович. 1944. 259  
 Хакимов Роберт Сергеевич. 1941. 285  
 Халатов Георгий Александрович. 1922. 121  
 Халваш Назим Кадырович. 1914. 119  
 Халваши Мзия Фридоновна. 1947. 122  
 Халдеев Юрий Андреевич. 1930. 227, 229, 231  
 Халиков Алиджан. 1928. 224  
 Халиков Низамитдин. 1939. 222, 223  
 Халилов Бадал (Мирзобадал). 1906. 239  
 Халилов Гафур. 1906. 257, 258\*  
 Халилов Равиль Валиевич. 1941. 222  
 Халилов Фархад Курбан оглы. 1946. 163  
 Халлисте Херманн Яковович. 1900—1973. 62, 67  
 Хальяк Лоренц Хербертович. 1914. 79  
 Халыков Газанфар Алескер оглы. 1898—1981. 169  
 Хамидов Ахмаджан. 1929. 236  
 Хамидов Салимджан Саламович. 1920—1973. 239  
 Хан Светлана Михайловна. 1944. 236  
 Ханамирян Лидия Азарьевна. 1930. 140  
 Ханджян Григор Сепухович. 1926. 128, 129, 130\*, 140, 141, 147\*  
 Ханзен (Хансен) Эллен Карловна. 1910. 69  
 Ханин Николай Михайлович. 1933. 245  
 Ханларов Кямил Али Аббас оглы. 1915. 163  
 Ханларов Талаат Агасибек оглы. 1927. 186  
 Хансберг Рейн Эвальдович. 1941. 76  
 Харазян Эдуард Артурович. 1939. 151  
 Харашвили Леван Ильич. 1911. 110  
 Харебава Аполлон Александрович. 1936. 107  
 Хатламаджан Сейран Оганесович. 1937. 130  
 Хахуташвили Дмитрий Георгиевич. 1927. 83  
 Хачатрян Альберт Серопович. 1938. 132  
 Хачатрян Рудольф Лорисович. 1937. 139, 148\*  
 Хачатурян Ваник Акопович. 1926. 132, 136\*, 152\*  
 Хачикян Ваграм Гевондович. 1923. 139  
 Хачикян Спартак Еремович. 1932. 151, 154\*  
 Хавития Михаил Фомич. 1924. 83  
 Хеидзе Давид Владимирович. 1935. 296, 297  
 Хеймрат Рудольф Карлович. 1926. 29, 30, 32\*, 42  
 Хеймрате Фрида Карловна. 1918. 42  
 Хелмут Инар Жанович. 1934. 18, 21  
 Хениша Эйжения Альфредовна. 1922. 17, 21  
 Херкель Вольдемар Аугустович. 1929. 76, 77\*, 78  
 Хечинашвили Гера Сергеевич. 1926. 109  
 Хийбус Хуго Пяренович. 1929. 62  
 Хнох Медия Шломовна. 1920. 36  
 Ходжакулиев Аннакули. 1947. 275, 276, 278  
 Ходжамухаммедов Нуры. 1927—1980. 270  
 Ходжелани Лео Германович. 1934. 98  
 Хойдре Александр (Ало) Яанович. 1916. 57, 61  
 Холуашвили Кетеван Шотаевна. 1948. 121  
 Холуашвили Шота Георгиевич. 1921. 120, 121, 122  
 Хочава Рудик (Рудольф) Ираклиевич. 1939. 119  
 Хошмухамедов Меджид Рахимович. 1912. 248  
 Христов Евгений Викторович. 1946. 205  
 Христова Анна Алексеевна. 1946. 205  
 Хруслов Виктор Владимирович. 1925. 169  
 Хрюнов Петр Алексеевич. 1916—1982. 174  
 Худайбердыев Силап. 1941. 274, 276  
 Худайбердыев (отец). 280  
 Худайбердыев (сын). 280  
 Хундадзе Джибсон Харитонович. 1927. 83  
 Хурхумал Валентина Исмаиловна. 1938. 120  
 Хурхумал Вячеслав Сократович. 1950. 120  
 Хуснитдинходжаев Хаким Ходжа. 1928. 224

Хуцишвили Шота Семенович. 1926. 90  
 Хушвахтов Хушбахт Давлятович. 1926. 245, 248, 249\*, 250  
 Хушматова Светлана Михайловна. 1945. 259  
 Хыдыров Аманмухаммед. 1941. 274, 285

Цабадзе Давид Васильевич. 1917. 110  
 Цаликов Ахмет Бацкоевич. 1930. 174  
 Цалкаламанидзе Михаил Михайлович. 1933. 107  
 Цвижба Виссарион Акунович. 1943. 119  
 Цейпе Илона Августовна. 1937. 21  
 Целярицкий Станислав Серафимович. 1929. 227  
 Цепурите Вера Павловна. 1915. 34  
 Церетели Василий Григорьевич. 1932. 107  
 Церетели Георгий Галактионович. 1944. 104  
 Церетели Зураб Константинович. 1934. 109, 111\*, 112\*, 116\*, 117, 118, 120  
 Церетели Теймураз Давидович. 1931. 109  
 Цесниек Эгон Теодорович. 1915—1978. 15, 39  
 Цибадзе Борис Васильевич. 1931. 96, 99  
 Цивцивадзе Геннадий Александрович. 1921. 119  
 Цивчинский Николай Владимирович. 1905. 212  
 Циглинцев Анатолий Николаевич. 1927—1982. 220, 221, 222  
 Цинцабадзе Сергей Ноевич. 1915. 120  
 Цинцадзе Джевдет Казимович. 1938. 121  
 Цинцадзе Нана Вахтанговна. 1947. 104  
 Цинцадзе Спартак Шотаевич. 1934. 104  
 Циркунов Юрий Иванович. 1925. 9  
 Цирулис Карлис Петрович. 1925. 18  
 Циховска Скайдрите Кристовна. 1937. 32, 42  
 Цомая Иван Павлович. 1901—1979. 119  
 Цуладзе Заури Леович. 1940. 121, 122  
 Цулая Константин Александрович. 1926. 120  
 Цухишвили Вахтанг Владимирович. 1928. 112  
 Цухишвили Ромуальд Аполлонович. 1936. 107  
 Цуцкиридзе Леван Семенович. 1926. 101\*  
 Цхакая Демна Николаевич. 1939. 110, 120  
 Цховребов Виталий Гаврилович. 1936. 122  
 Цхомелидзе Ия Семеновна. 1930. 111, 113\*

Чавчавадзе Михаил Давидович. 1944. 87  
 Чадов Виктор Борисович. 1928—1976. 207  
 Чантурия Терентий Павлович. 1908—1973. 121  
 Чарыев Рузы Чарыевич. 1931. 216, 218  
 Чахалян Цолак Месропович. 1921. 145  
 Чачанидзе Муртаз Семенович. 1934. 112  
 Чачанидзе Теймураз Шалвович. 1949. 120  
 Чачанидзе Шалва Архипович. 1915. 120  
 Чачуа-Селезнева Ольга Алексеевна. 1902. 121  
 Челидзе Борис Акакиевич. 1932. 86  
 Чепраков Константин Павлович. 1907—1972. 220, 222, 223  
 Чередниченко Григорий Григорьевич. 1927. 252, 254, 255  
 Черкасова Людмила Федоровна. 1938. 281  
 Черкасский Абрам Маркович. 1886—1967. 189  
 Чернухин Гораций Сергеевич. 1931. 216  
 Чернышков Николай Николаевич. 1903. 105  
 Чеховская Ленина Иосифовна. 1925. 236  
 Чиганов Георгий Иванович. 1925. 220, 221  
 Чизменджян Вартан Мкртычевич. 1927. 121  
 Чиковани Алико Евгеньевич. 1934. 91  
 Чиковани Шалва Николаевич. 1925. 90  
 Чиркин Виктор Григорьевич. 1936. 207, 210\*  
 Читкаускас Альгимантас Повило. 1931. 220  
 Чифликян Аршалуйс Енокович. 1913. 133  
 Чихладзе Медея Дариспановна. 1928. 107, 108\*  
 Чкадуа Юрий Владимирович. 1939. 119  
 Чкония Теймураз Давидович. 1927. 99  
 Чокморов Суйменкул Чокморович. 1939. 288  
 Чокоев Иман Чокоевич. 1947. 299, 304  
 Чокпаров Даркембай Чокпарович. 1946. 205  
 Чорекчян Торгом Степанович. 1910—1977. 137  
 Чочиев Роланд Борисович. 1941. 122  
 Чуб Владимир Иванович. 1940. 234  
 Чубарян Лукас Григорьевич. 1923. 136, 137, 138, 141\*  
 Чубенко Евгений Васильевич. 1942. 303  
 Чувылко Борис Иванович. 1938. 211  
 Чуйков Семен Афанасьевич. 1902—1980. 287, 288\*, 289  
 Чулоян Жирайр Эдвардович. 1918. 144  
 Чумбуридзе Виктор Александрович. 1932. 91, 99



Чхеидзе Константин Вячеславович. 1912. 109  
 Чхенкели Иван Ноевич. 1911. 108, 112, 115\*  
 Чхиквишвили Роланд Мирианович. 1928—1968. 121

Шаварш О. (см. Оганесян Ш.)  
 Шавгулидзе Нурадин Георгиевич. 1935. 98  
 Шавдия Гиви Шалвович. 1934. 108  
 Шавердян Рубен Исаакович. 1900—1977. 143  
 Шавишвили Михаил Калистратович. 1894—1966. 112  
 Шавлохов Мурт Гаврилович. 1935. 122  
 Шагинян Аршам Артасесович. 1918. 136, 141\*, 148, 153\*  
 Шадрин Игорь Александрович. 1929. 303  
 Шаймурадов Ахмат Шаймурадович. 1936—1972. 224, 226  
 Шакарян Александр Николаевич. 1912. 132  
 Шакарян Врамшабу Аветисович. 1906—1982. 138, 139  
 Шакарян (Шакаров) Эдуард Михайлович. 1947. 144  
 Шаликашвили Анна Валериановна. 1919. 102  
 Шалыгина Евгения Николаевна. 1914. 169  
 Шамилов Эльджан Сейфулла оглы. 1931. 173  
 Шандин Петр Николаевич. 1919. 169  
 Шапиро Яков Иосифович. 1937. 224, 235  
 Шарамбеян Оганес Мигранович. 1926. 131  
 Шарденев Жанатай. 1927. 193  
 Шарипов Савзали Нигматович. 1946. 250, 251, 264  
 Шарифзаде Садых Гусейн оглы. 1912. 162  
 Шарифов Вилан Кадыр оглы. 1929. 174  
 Шарифов Руфат Мамедович. 1934. 171  
 Шарифов Шариф Гаджи оглы. 1945. 176  
 Шахбердыева Джовза Халлиевна. 1937. 276, 278  
 Шахсуварова (Шахсуварлы) Сакине Юсуф кызы. 1924. 177, 180  
 Шахтагинская Эльмира Габидулла кызы. 1930. 169, 171\*  
 Шаяхметов Камиль Махмудович. 1928. 190, 192  
 Швабе Павел Петрович. 1914. 38  
 Шварцбрейм Юлиан Львович. 1920. 120  
 Швелидзе Бежан Константинович. 1929. 84, 86\*  
 Швелидзе Мирон Павлович. 1946. 87  
 Швец Татьяна Маркияновна. 1937. 16  
 Шевченко Валерий Александрович. 230  
 Шевяков Григорий Романович. 1905—1982. 222  
 Шеклашвили Шмаги Григорьевич. 1948. 87  
 Шелков Василий Янович. 1923. 15  
 Шелухин Виль Павлович. 1924. 262\*, 263  
 Шенберг Лаймонис Язепович. 1947. 21, 22  
 Шенберг Эдгар Эгонович. 1923. 25  
 Шенберга Айна Оскаровна. 1927. 37  
 Шенгелая Владимир Ильич. 1949. 120  
 Шенгелая Илья Эрастович. 1922—1982. 119  
 Шенгелия Леонардо Георгиевич. 1931. 118  
 Шенгелия-Абашидзе Лоретта Сергеевна. 1942. 101  
 Шенхоф Павел Карлович. 1924. 16, 21  
 Шепетьков Николай Иванович. 1941. 297  
 Шервашидзе Леонид Алексеевич. 1911. 119  
 Шерстнев Николай Васильевич. 1924. 223  
 Шестопал Виктор Арнольдович. 1936. 296, 297, 304  
 Шестопалов Всеволод Николаевич. 1926. 227, 231, 237\*  
 Шин Николай Сергеевич. 1928. 216  
 Шипулин Михаил Никитич. 1905—1982. 251  
 Шираз А. (см. Карапетян А.)  
 Шихалиев Октай Юсиф оглы. 1931. 188  
 Шихалиев Талат Агалар оглы. 1928. 161, 163  
 Шихина Маргарита Николаевна. 1927. 236  
 Шквариков Вячеслав Алексеевич. 1908—1971. 207  
 Школьный Арий Георгиевич. 1926. 194  
 Шкоп Сима Якобовна. 1920. 61  
 Шкурпело Константин Алексеевич. 1951. 295  
 Шмидкене Сильвия Карловна. 1935. 30, 32, 33, 42  
 Шнитников Владимир Вячеславович. 1913. 40\*  
 Шоакбаров Улмас. 1928. 239  
 Шорахимов Туйгун Шоназарович. 1939. 219, 223\*  
 Шошитаишвили Нодари Григорьевич. 1927. 110  
 Шады Альвина Андреевна. 1935. 244  
 Шпак Борис Дмитриевич. 1932. 281, 282\*, 283  
 Штенберг Ирена Валериановна. 1905. 87  
 Штроффер Яков Зиновьевич. 1906—1951. 292  
 Штраух Андрис Карлович. 1938. 34  
 Шубин Афанасий Лазаревич. 1926—1967. 294, 295  
 Шубладзе Михаил Спиридонович. 1920. 112  
 Шуваев Дмитрий Михайлович. 1937. 231

Шульгин Вадим Сергеевич. 1926—1974. 184\*  
 Шхвацабая Георгий Георгиевич. 1940. 100

Щеглов Виктор Викторович. 1942. 120  
 Щеглов Виктор Яковлевич. 1909—1963. 119  
 Щеглова Вера Николаевна. 1916. 119  
 Щетинин Алексей Тимофеевич. 1926. 271, 272, 273, 274, 281\*, 228\*, 285

Ырыскулов Дубанбек Ырыскулович. 1946. 297, 302\*, 303  
 Ыые (Йоэ, Ыые) Сиймо Эдуардович. 1921. 79  
 Ыун Юло Аадович. 1940. 64, 69

Эзергайле Дзидра Яновна. 1926. 19  
 Эйги Адо Арнольдович. 1938. 76, 80  
 Эйнберга (Эйнберг) Рита Яновна. 1921—1979. 32, 33  
 Эйнер Май Борисовна. 1940. 62  
 Эйнманн Эдуард Янович. 1913—1982. 55  
 Элибекян Генрих Вагаршакович. 1936. 134, 151  
 Элибекян Роберт Вагаршакович. 1941. 130, 134  
 Эллер Александр Янович. 1891—1971. 67  
 Эльдаров Омар Гасанович. 1927. 171, 175\*  
 Эльгурт Иосиф Шмул-Аронович. 1924. 19  
 Эльмет (Партс) Кайе Даниэлевна. 1940. 73  
 Эльчин А. (см. Асланов Э.)  
 Эндзелина Ливия Яновна. 1927. 14\*  
 Эргашев Турсунбой. 1938. 258  
 Эргашев Юлдашали. 1935. 242  
 Эргемлидзе Нодар Ионович. 1939. 112  
 Эристави Дмитрий Вахтангович. 1931. 104, 105, 106  
 Эристави Тина Рафаеловна. 1917. 122  
 Эрм Леэзи Юхановна. 1910. 69\*  
 Эскель Альберт Якобович. 1922—1975. 62, 64, 68  
 Эскель Юта Райувна. 1927. 62, 66\*, 68  
 Эфендиев Горхмаз Султан Меджид оглы. 1927. 188  
 Эфендиев Расим Самед оглы. 1928. 180  
 Эшба Марина Ефремовна. 1924. 119  
 Эльма Херальд Виллемович. 1934. 57, 60  
 Эльма Ыннелейд Арнольдовна. 1934. 58

Юзбашев Мухаммет. 1941. 273  
 Юксине Марье Каарелевна. 1945. 59, 61  
 Юлдашев Ашурали. 1941. 242  
 Юлдашев Аюб. 1931. 258  
 Юлдашев Муборак Сайдакулович. 1936. 214  
 Юлдашев Рашид (Абд-Рашид) Абд-Расулович. 1933. 204  
 Юнкер Александр Микелевич (Михайлович). 1899—1976. 17  
 Юнсов Абдуманнон Махмудович. 1946. 218  
 Юргенсон Евгений Эрихович. 1932. 302\*, 303  
 Юркелис Эдуард Петрович. 1910—1978. 15  
 Юровский Иван Алексеевич. 1920—1977. 222  
 Юрьё Айме Вальдевна. 1928. 68  
 Юсубов Атхам Сулейман оглы. 1939. 177  
 Юсубов Таир Мамедрасул оглы. 1929. 174  
 Юсупов Дилмурод. 1943. 234  
 Юсупов Шарофиддин Исомидинович. 1945. 239

Яагус Инес Александровна. 1921. 79  
 Якобсон Имант Иоганович. 1934. 37\*, 38  
 Яковенко Николай Николаевич. 1919. 120, 121, 122  
 Якубов Бекджан. 1898. 239  
 Якушев Александр Викторович. 1918. 227  
 Янес Пеэп Атсович. 1936. 79, 80  
 Янес Ээва-Аэт Иоозеповна. 1942. 53  
 Якошвили Натела Арчиловна. 1920. 83  
 Яралова Гретта Александровна. 1938. 251  
 Яралян Георгий Яковлевич. 1927. 142  
 Ярема Ирина Зиновьевна. 1931. 206  
 Ярмамедов Клычмурад. 1941. 271, 272, 273, 274, 285  
 Ярмолинский Зиновий Моисеевич. 1921. 262  
 Ярошевский Игорь Викторович. 1936. 234  
 Ясногородская Наталья Викторовна. 1938. 230  
 Ятниеце Виолета Мартиневна. 1939. 33, 42  
 Яшвили Реваз Иосифович. 1929. 107



# П Р И Л О Ж Е Н И Е

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Е. М. КОСТИНОЙ и В. М. МАКАРЕВИЧ



Приложение ко второй книге 9 тома «Истории искусства народов СССР» ставит своей целью кратко информировать читателя о важнейших открытиях и находках в области художественной культуры с древнейших времен вплоть до начала XX века, сделанных археологами, искусствоведами и реставраторами на протяжении конца 1960-х — 1970-х годов, то есть уже после выхода в свет предыдущих томов настоящего издания. Кроме того, Приложение дополнено сведениями, представляющими интерес для истории искусства, но по тем или иным причинам не вошедшими в наше издание.

Естественно, что новые данные, полученные в результате исследований разными специалистами, не могут равномерно охватывать все республики. Так, в среднеазиатском регионе эти данные, как правило, связаны с более древними эпохами. Материал здесь рассматривается в историческом аспекте, чем и объясняется неизбежный выход за границы современного территориального деления республик. В европейской же зоне культур большинство произведений искусства относится к двум предшествующим столетиям, что накладывает свой отпечаток на характер подачи и изложения материала, который, кстати говоря, также неравномерен.

Не претендуя на исчерпывающий охват новых фактических данных, поскольку в большинстве случаев они широко и подробно освещены в многочисленных специальных изданиях, мы стремились при их отборе учитывать значение того или иного памятника именно для истории искусства. В конечном счете в Приложение вошли новые конкретные факты, корректирующие, уточняющие или в какой-то мере меняющие прежнюю концепцию развития искусства (в основном это касается древних периодов), а в целом значительно обогащающие ценными находками уже сложившееся представление об искусстве разных эпох. Сюда же вошел ряд новых атрибуций

памятников архитектуры, произведений живописи, графики, прикладного искусства.

Мы не нашли возможным точно следовать периодизации, установленной для каждого тома (так как хронологические рамки новых открытий и находок чрезвычайно широки), а также строго соблюдать стилистическое единство в подаче столь разнохарактерного материала. Поэтому временные рамки в отдельных случаях оказываются более гибкими, охватывающими, допустим, памятники конца XVII, XVIII и XIX веков, а изложение самого материала носит характер от справочно-информационного до относительно развернутого анализа. Для краткости материал нескольких томов объединен (за исключением разделов, относящихся к 1-му т.), дан максимально компактно и в последовательности, отвечающей современному делению нашей страны на регионы.

Как отмечалось выше, большая часть материала, помещенного в Приложении, уже опубликована; часть публикуется впервые. Не ставя своей задачей дать детальную библиографию к тому или иному объекту, мы приводим литературу, наиболее полно данный объект освещающую. В тех же случаях, когда библиография не указывается, материал публикуется автором впервые.

Состав Приложения в основном был определен сотрудниками различных научно-исследовательских институтов и музеев с учетом той плодотворной и огромной научно-реставрационной работы, которая ведется повсеместно. В редких случаях (например, в Латвии) научные сотрудники не сочли необходимым пополнить уже имеющиеся в предыдущих томах публикации и приняли участие лишь в составлении дополнительной библиографии к Приложению, где указывается литература по всем томам, вышедшая в свет в 1970-е — 1980-е годы.

*Е. Костина*

#### СПИСОК АВТОРОВ И ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ ИХ ИМЕН

Акишев К. А.	А. К. А.	Мокрынин В. П.	М. В. П.
Алибегашвили Г. В.	А. Г. В.	Мухтаров А. М.	М. А. М.
Аракелян Б. Н.	А. Б. Н.	Пицхелаури К. Н.	П. К. Н.
Бубнова М. А.	Б. М. А.	Пичикян И. Р.	П. И. Р.
Ветер Э. И.	В. Э. И.	Пугаченкова Г. А.	П. Г. А.
Вольская А. И.	В. А. И.	Пулатов У. П.	П. У. П.
Гагошидзе Ю. М.	Г. Ю. М.	Ранов В. А.	Р. В. А.
Гулямова Э. Г.	Г. Э. Г.	Романец Т. А.	Р. Т. А.
Денисов Е. П.	Д. Е. П.	Рязанцев И. В.	Р. И. В.
Керимов К. Д.	К. К. Д.	Саинян А. А.	С. А. А.
Костина Е. М.	К. Е. М.	Саламзаде А. В.	С. А. В.
Куускемаа Ю.	К. Ю.	Селицкий А. А.	С. А. А.
Леонова А. К.	Л. А. К.	Соловьев В. С.	С. В. С.
Леонова Н. Б.	Л. Н. Б.	Терещатова О. В.	Т. О. В.
Лесков А. М.	Л. А. М.	Туменене Н. П.	Т. Н. П.
Лордкипанидзе О. Д.	Л. О. Д.	Уразбекова Л. С.	У. Л. С.
Майсте Ю.	М. Ю.	Хахутайшвили Д. А.	Х. Д. А.
Максимова Э. С.	М. Э. С.	Хейн А.	Х. А.
Макаревич В. М.	М. В. М.	Ходыко Ю. В.	Х. Ю. В.
Мамадназаров М. Х.	М. М. Х.	Юрченко Н. А.	Ю. Н. А.
Масленицын С. И.	М. С. И.	Якимович Ю. А.	Я. Ю. А.
Массон В. М.	М. Вад. М.	Ямщиков С. В.	Я. С. В.
Микеладзе Т. К.	М. Т. К.	Якубов Ю. Я.	Я. Ю. Я.
Мирбабаев А. К.	М. А. К.	Ярошевич А. А.	Я. А. А.



# ТОМ 1-й

## ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА И ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

### ИСКУССТВО ЭПОХИ ПАЛЕОЛИТА И НЕОЛИТА

Лопатка мамонта с изображением животных и другими рисунками (насечка, гравировка, роспись черной краской), которую относят к среднему палеолиту (мустьерская культура), найдена в 1976 году в стоянке Молодова I близ села Молодова (зона затопления Могилев-Подольской ГЭС) Днестровской новостроечной палеолитической экспедицией ИА АН УССР. Эта находка позволяет предположить, что изобразительное искусство могло возникнуть значительно раньше, чем принято считать в распространённой концепции происхождения искусства.

Р. Т. А.

*Лит.:* Черныш А. П. О времени возникновения палеолитического искусства в связи с исследованиями 1976 года стоянки Молодова I. — В кн.: «У истоков творчества». Новосибирск, 1978, стр. 18—23, рис. 1, 2; История первобытного общества. М., 1983, стр. 401.

В 1978 году в Каповой (Шульган-Таш) пещере (БашкАССР, см. т. 1, стр. 11, илл. 4) был открыт новый, более совершенный комплекс монументальной живописи эпохи позднего палеолита (40—10 тыс. лет до н. э.). Общая композиция, сложная семантика этой живописи позволяют предположить, что она выполняла роль алтаря пещерного святилища и отражает религиозные и идеологические представления первобытных людей. Эта находка ставит также вопрос о возможных путях передвижения древних народов.

Л. Н. Б.

*Лит.:* Бадер О. Н. Новые работы в пещере Шульган-Таш (Каповой). — «Археологические открытия 1978 г.». М., 1979, стр. 157—158.

Произведения мелкой пластики, обнаруженные экспедициями МГУ и ИА АН СССР на давно известных своим находкам верхнепалеолитических стоянках Авдеево (Курская область) и Елисеевичи (Брянская область, см. т. 1, стр. 11, 16), а также на стоянке Хотылево II (Брянская область, открыта в 1976—1977 гг.) не только обогатили коллекцию произведений первобытного искусства, собранную в нашей стране, но и расширили представление об искусстве, культуре и расселении ее древнейших обитателей. Среди интересных новых находок в Авдеево — семь статуэток из кости

и песчаника, изображающих людей и животных, есть не имеющая аналогий фигурка молодой стройной женщины (мамонтова кость). Беспримерна тонкость моделировки ее лица, ушей, причёски, украшений запястья и пояса. Интересно и мужское скульптурное изображение, вообще редкое для эпохи палеолита. Найденная в Елисеевичах выразительная фигурка мамонта (песчаник) — единственный образец воплощения этого животного среди позднепалеолитических памятников днепровского бассейна, передающий животное в движении.

Л. Н. Б.

*Лит.:* Гвоздовец М. Д. Новые изображения человека из Авдеевской верхнепалеолитической стоянки и их место среди статуэток костяной культуры.



ры. — «Советская антропология», вып. 57. М., 1977, стр. 75—86; У истоков искусства. Каталог выставки. Л., 1979, стр. 19—20, 23—25; Грехова Л. В. Фигурка мамонта из стоянки Елисеевичи — Труды ГИМа, вып. 51. М., 1980, стр. 4—7.

В 1983 году на стоянке Костенки 1, одном из богатейших мест нахождения палеолитической скульптуры в СССР (Воронежская область, см. т. 1, стр. 11, илл. 2—3), экспедицией ЛОИА АН СССР обнаружены две женские статуэтки из мергеля и бивня мамонта, отмеченные высоким художественным мастерством. Любопытны детальные изображения украшений и причёсок статуэток.

Л. Н. Б.

*Лит.:* Праслов Н. Д. Новые антропоморфные изображения со стоянки Костенки 1. — «Археологические открытия 1983 г.». М., 1984, стр. 56.

Многочисленные костяные изделия, отшлифованные и богато украшенные тончайшей гравировкой, получены в 1978—1980-х годах экспедицией ИА АН СССР в мезолитической (7—6 тыс. лет до н. э.) стоянке Нижнее Веретье (Архангельская область). Являясь прекрасным образцом искусства резьбы по кости,



1. Женская фигурка со стоянки Авдеево. Бивень мамонта. Верхний палеолит
2. Фигурка мамонта со стоянки Авдеево. Известняк. Верхний палеолит



эти находки обогатили представление о типах применявшихся геометрических узоров, зооморфных украшениях и формах, наборе и функциях употреблявшихся в древности орудий охоты и труда.

Л. Н. Б.

Лит.: О ш и б к и н а С. В. Северная экспедиция. — «Археологические открытия 1979 г.». М., 1980, стр. 22; ее же. Мезолит бассейна Сухоны и Восточного Прионежья. М., 1983.

## ИСКУССТВО СТЕПНОЙ ПОЛОСЫ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

Новые плиты и «чуринги» с зооморфными, антропоморфными и геометрическими изображениями (песчаник, гравировка), датируемые поздним палеолитом и неолитом, найдены в урочище «Каменная Могила» близ Мелитополя (см. т. 1, стр. 55—56), в так называемых «Пещере колдуна» и гроте «Чуринг» Приазовской экспедицией ИА АН УССР в 1973—1974 годах. Находки обогащают и углубляют существующее представление о ранних периодах истории одного из самых значительных комплексов первобытного искусства на территории УССР.

Р. Т. А.

Лит.: Д а н и л е н к о В. Н. Новые памятники первобытного искусства на Каменной Могила. — В сб.: «Новейшие открытия советских археологов». Тезисы докладов конференции. Киев, 1975, ч. 1, стр. 38—40.

К интересным находкам экспедиции ИА АН УССР относится антропоморфная стела, случайно обнаруженная в 1973 году близ села Керносівка Днепропетровской области. Она датируется концом III — началом II тысячелетия до н. э. Это наиболее сложный образец из немногочисленных известных памятников энеолитической каменной скульптуры Причерноморья (таких, как стелы из сел Натальевка и Казанки, см. т. 1, стр. 54—55). Поверхность стелы покрыта рельефными и гравированными изображениями орудий труда, предметов вооружения, сцен охоты и оплодотворения. Некоторые из них, отражающие идеологические представления создателей памятника, аналогий не имеют. Культурная принадлежность стелы не определена.

Р. Т. А.

Лит.: К р ы л о в а Л. П. Керносівский идол (стела). — В кн.: «Энеолит и бронзовый век Украины». Киев, 1976, стр. 36—46, илл. 1—4.

## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ ЭПОХИ НЕОЛИТА И БРОНЗЫ

К периоду ранних земледельцев принадлежит глинобитное святилище с массивным очагом, раскрытое на поселении VI тысячелетия до н. э. Песседжик-тепе (близ Геок-тепе на западе от Ашхабада). В целом святилище повторяет планировку жилых домов того времени (см. т. 1, стр. 23), но значительно превосходит их по размерам. Здесь обнаружена двухцветная фигурная роспись стен. На белом известковом грунте краской изображены копытные животные, черной — некрупные хищники, скорее всего барсы, с поднятыми вверх хвостами, напоминающие фигуры барсов неолитического святилища Чатал-Нуока на юге Малой Азии. В позах копытных животных передан напряженный динамизм броска. Скорее



всего здесь представлена сцена охоты — один из популярных культовых сюжетов промысловой магии. Эти изображения пока единственный пример двухцветной стеной росписи.

Новые раскопки на поселении Алтын-тепе (близ местечка Меана Ашхабадской области, см. т. 1, стр. 27—28) дали ценные свидетельства о культуре местной раннегородской цивилизации древневосточного типа середины III — начала II тысячелетия до н. э. Был раскрыт один из древнейших памятников монументальной архитектуры Средней Азии — центральный въезд в поселение, оформленный двумя башнями-пилонами, украшенными пилястрами. Их архитектурное решение явно восходит к древневосточным традициям оформления пропилеев.

Уникальные произведения торовтики — золотые головы волка и быка — найдены в некрополе жрецов на Храмовом комплексе Алтын-тепе (конец III — начало II тыс. до н. э., см. т. 1, стр. 27—28). Стилистически они во многом сходны с изделиями Месопотамии, в частности с памятниками из царских гробниц в Уре. Однако тупая, свиноподобная морда быка из Алтын-тепе, трактовка его рогов очень близки известной мраморной фигурке из Каратеппе (Южный Туркменистан, см. т. 1, стр. 25, илл. 17).

Среди погребальных даров в гробнице жрецов, а также в усыпальницах «квартала знати» на Алтын-тепе в большом количестве добыты ювелирные украшения — бусы, подвески из лазурита, сердолика, агата, бирюзы, а также множество печатей, изготовленных из бронзы или серебра высоким рельефом на лицевой стороне и петлеобразным — на тыльной. Такой тип печатей, именуемый в литературе перегородчатым, отличен от цилиндров Месопотамии и плоских квадратных печатей древнеиндийской цивилизации Хараппы. Наряду с печатями геометрической формы найдены печати в виде зверей и фантастических существ. К наиболее интересным относится печать, изображающая дракона-трикефала — животное с туловищем хищника кошачьей породы о трех головах. Образ неизвестный в месопотамском искусстве, созданный мастерами на основе анималистических мотивов, популярных в искусстве раннеземледельческих общин Южного Туркменистана еще в IV—III тысячелетии до н. э.

Выявленная в верхних слоях поселения Алтын-тепе терракотовая модель повозки, на которой помещена верблюжья голова, символизирующая упряжку, показала живучесть в эпоху бронзы традиций мелкой пластики, слесарившихся еще в период раннеземледельческих культур (сюжеты, формы, способ обработки материала). Здесь же широко представлены образцы глиняной посуды, изготовленные, в отличие от бытовавших в предшествующую эпоху, уже на гончарном круге, массивные и лишенные росписи. Украшением их иногда служат сливы в виде голов животных.

Об изменении содержания и о формировании нового эстетического канона в мелкой пластике Южной Туркмении конца III — начала II тысячелетия до н. э. свидетельствуют обнаруженные на Алтын-тепе женские статуэтки. На смену объемно-реалистическим формам раннеземледельческого периода (см. т. 1,

3. Голова быка из поселения Алтын-тепе. Золото, бирюза. Конец III — начало II тыс. до н. э.

4. Сосуд из поселения Алтын-тепе. Глина. Конец III — начало II тыс. до н. э. Фрагмент

5. Женская фигурка из поселения Алтын-тепе. Терракота. Конец III — начало II тыс. до н. э.



илл. 14—16) приходят условно-плоскостные, фронтально развернутые изображения, с налестями или процарапанными деталями. Большое значение в этой скульптуре приобретает голова, обрамленная пышными косами или прикрытая сложным головным убором. Подчеркнуто крупными становятся глаза, выполненные выпуклыми ромбовидными налестями. Рассекающая налесты щель создает впечатление глубокого пристального взгляда — образ, ассоциирующийся с образом всемогущего божества месопотамской скульптуры.

*М. Вад. М.*

*Лит.: Массон В. М. Алтын-тепе. Труды южно-туркменской комплексной экспедиции. Т. 18. Л., 1981.*

II тысячелетием до н. э. датируется комплекс Сапалитепа в Северной Бактрии (Комсомолабадский район, Сурхан-Дарьинская область Узбекской ССР) — обширное прямоугольное сооружение, опоясанное двумя рядами оборонительных стен из сырой глины, за которыми располагалась внутренняя иррегулярная застройка — жилые, производственные и хозяйственные помещения, а также культовое место с ритуальным очагом.

*П. Г. А.*

*Лит.: Аскаров А. Древнеземледельческая культура эпохи бронзы юга Узбекистана. Ташкент, 1977, стр. 44.*

Для изобразительного искусства древней Бактрии значительный интерес представляет обнаруженная у поселения Миршаде I (Шурчинский район УзССР) небольшая каменная голова мужчины II тысячелетия до н. э. Выполнена она в той обобщенной пластической манере, какая присуща древневосточному ваю. Но прямых аналогий в художественном наследии древнего мира голова не имеет, видимо, передавая местный этнический тип.

*П. Г. А.*

*Лит.: Пугаченкова Г. А. Искусство Бактрии эпохи Кушан. М., 1979, стр. 9 с илл.*

## НАСКАЛЬНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Многочисленные группы петроглифов (гравировка, выбивание, роспись по граниту и песчанику, см. т. 1, стр. 31—33, 47—48, 69, 76—79, 88—90, 92, 93—94, 95—96) с зооморфными, антропоморфными и солярными изображениями зафиксированы в районе Мангышлака, Северного и Юго-Западного Прибалхашья экспедициями ИИАЭ АН КазССР. Находки во многом углубляют наши знания о формировании изобразительных сюжетов и о формах идеологических и религиозных представлений со времен палеолита до средневековья.

*Л. Н. Б.*

*Лит.: Медоев А. Г. Гравюры на скалах, ч. 1. Алма-Ата, 1979.*

Новые сюжеты древнейшей живописи обнаружены в неолитической пещере Ак-Чункур в высокогорной долине реки Сарыджаз (более 3500 м над уровнем моря), где, помимо уже известных рисунков животных и сцен охоты, удалось зафиксировать изображение красной краской женщины с гипертрофированно подчеркнутыми признаками пола, напоминающее по стилистике «палеолитических Венер» (см. т. 1, стр. 11, илл. 2, 3, 14 и др.).

Открытая в высокогорной долине Чаар-Таш галерея петроглифов, а также последующее исследование известных в науке наскальных изо-

бражений Саймалы-Таш (см. т. 1, стр. 33) на основе нового метода научного анализа дали основание связать ряд изображенных там сцен с культом древних ариев.

При земляных работах в Пржевальске найден клад эпохи бронзы — четыре литых листовидных кинжала с наверхиями. На двух из них — миниатюрные скульптуры лошади и горного барана. Ценность литых скульптур заключается в том, что они являются первыми находками произведений искусства племен степной бронзы на Тянь-Шане и могут быть эталоном при хронологическом стилистическом анализе петроглифов, как известно, трудно поддающихся датировке.

*М. В. П.*

*Лит.: Кожомбердиев И. Раскопки Токтогульского отряда. — «Археологические открытия 1971 г.». М., 1972, стр. 546; Помаскина Г. А. Когда боги были на земле. Фрунзе, 1976; ее же. Исследование наскальных изображений Тянь-Шаня. — «Археологические открытия 1977 г.». М., 1978, стр. 532—533; Шер Я. А. К интерпретации сюжетов петроглифов Саймалы-Таш. — В сб.: «Культура Востока. Древность и раннее средневековье». Л., 1978, стр. 163—170.*

Группа наскальных рисунков (6 тыс.), выбитых в районе селений Лянгар и Кишт (Западный Памир), — крупнейшее скопление петроглифов на территории ТаджССР. Протяженность изображений вверх от подножия Шах-дарьинского хребта достигает 3500 метров высоты. Выбитые на древней караванной тропе, входившей в так называемый «шелковый путь», петроглифы Лянгара сохранили для потомков идеологию и художественное мастерство древних народов. Здесь встречаются единичные фигуры, группы не связанных между собой изображений (иногда до нескольких сотен) и сложные многофигурные композиции. Они разделяются на разновременные группы, самая древняя из которых условно отнесена к эпохе бронзы, и в ней усматриваются аналогии с рисунками на энеолитических сосудах Южной Туркмении. Другая группа — рисунки, относящиеся к культуре сакских племен, среди них преобладают фигуры горных козлов. Рисунки в основном теневые (то есть выбитые точками, заполняющими всю поверхность изображения). Они имеют сходство с петроглифами центральноазиатских степей. Менее четко выделяемы рисунки античного времени и раннего средневековья, с которыми соотносимы и петроглифы развитого средневековья. Различаются они по наличию определенных реалий, сюжетам, композиции и общему стилю. В этой группе встречаются любопытные изображения животных, соединяющие в себе признаки различных пород, например потешные козлы с длинными хвостами, очень напоминающие таджикские народные игрушки «шербози». К самым многочисленным принадлежат рисунки, приписываемые так называемому позднему средневековью, охватывающему период XVII — начала XIX века. Они статичны, иногда своеобразны, но в целом лишены былого чувства реального мира, фантазии и экспрессии. Здесь встречается в нечисленном множестве вариантов изображение музыкального инструмента «рубоба».

*Р. В. А.*

*Лит.: Мухтаров А., Негматов Н., Ранов В., Якубов Ю. Путешествие в Согдиану. Душанбе, 1982, стр. 76—108.*

Уникальными по содержанию и характеру исполнения являются петроглифы, обнаруженные на каменной глыбе в верховьях реки Северная Ак-Джилга (отроги Базардарьинского хребта, ГБАО). Большой частью они выполнены очень четко и детально резными линиями — техникой, редко встречающейся среди петроглифов Средней Азии. Не имеет аналогии и центральная композиция камня: группа колесниц, в которые запряжены лошади или

быки. В двух случаях за колесницами идут люди, держащие вожжи. Не исключено, что к этой сцене относятся и две фигуры, лежащие под ногами возничих (одна из них — скелет), а также размещенные поблизости тучные быки с лирообразными рогами. Недоступное, укромное местоположение ак-джилгарского камня дает возможность заключить, что на нем представлена сцена триумфа по поводу победы над врагом. Облик людей, тип колесниц напоминают скорее ближневосточную, чем центральноазиатскую традицию. Предполагается, что петроглифы Ак-Джилга созданы во время передвижения сакских племен через Памир в Северо-Западную Индию (зафиксировано по группам сакских могильников VIII—VI вв. до н. э., найденных на Памирском высокогорье). Здесь же зафиксированы изящно вырезанные фигуры стрелков из лука, на одной из которых надет остроконечный колпак, похожий на головной убор саков-тиграхауда, а также типичные для скифо-сарматской группы среднеазиатских петроглифов I тысячелетия до н. э. рисунки козлов. Дата подтверждается и высокой степенью патинизации поверхности рисунков.

*Р. В. А.*

*Лит.: Жуков В. А., Ранов В. А. Древние колесницы на Памире. — «Памир», 1974, № 11, стр. 62—68.*

## ИСКУССТВО КАВКАЗА ЭПОХИ БРОНЗЫ

Кубанской экспедицией ЛОИА АН СССР в 1978 году в погребении урочища Клады близ станицы Новосвободная (Майкопский район) найден уникальный образец пластики бронзового века — литые фигурки собак (бронза, накладное серебро) III—II тысячелетий до н. э. Помимо своей художественной ценности, они представляют любопытную деталь, сопутствующую заупокойному культу древних аборигенов.

*Л. Н. Б.*

*Лит.: Бочкарев В. С., Резепкин А. Д. Работы Кубанской экспедиции. — «Археологические открытия 1979 г.». М., 1980, стр. 97—98.*

Особенно результативными и богатыми находками явились археологические изыскания ИИАЭ АН ГССР в период 1973—1980-х годов в Кахетии, позволившие поставить и решить многие узловые проблемы исторического прошлого Восточной Грузии.

В курганах и поселениях второй половины III тысячелетия до н. э. выявлены редкие для Закавказья эпохи бронзы золотые изделия — литая скульптурка льва, двучастная полая булавка и другие, — многие предметы из бронзы и керамики, которые явились новым примером великолепного мастерства древних племен в искусстве металлопластики и гончарства (см. т. 1, стр. 35—37). Эти находки позволили выделить новую высокоразвитую так называемую «алазано-беденскую» культуру, которая занимает промежуточное звено между эпохой ранней и средней бронзы, и подтвердили высокое социальное развитие сложившегося здесь общества.

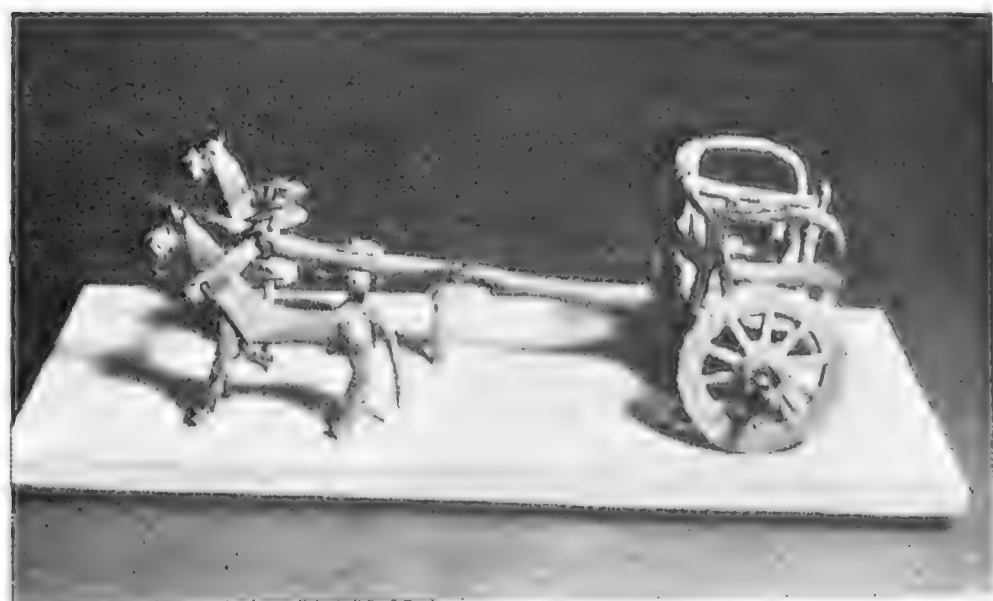
Материал, добытый из поселений и могильников середины II и I тысячелетий до н. э., особенно интересен для Закавказья новыми образцами бронзовых украшений (см. также т. 1, стр. 38—42).

Сложной формы подвеска из могильника «Певреби» близ селения Мелаани (Гурджаанский район), датируемая XIV—XIII веками до н. э., украшена сочным, искусно выполненным рельефным орнаментом из геометрических спиралей и растительных форм, а также прорезными узорами зубцов и свастики. Заканчи-





6. Фигурка льва из кургана в Алазанской долине. Золото. Вторая половина III тыс. до н. э.



7. Модель боевой колесницы из святилища на горе Гохеби. Бронза. VIII—VII вв. до н. э.

ваются она подвесками в виде птиц. Совокупность изобразительной символики, стилистический характер, особенности и техническое мастерство отливки позволяют отнести эту находку к памятникам, открытие которых дало возможность объединить под одной культурой все центральное Закавказье.

П. К. Н.

Лит.: Пицхелаури К., Дедабришвили Ш. и др. О работе Кахетской археологической экспедиции. — «Полевые археологические исследования ИИА и ЭАН ГССР». 1973, стр. 16, табл. IV; 1974, стр. 24, табл. XVIII.

Заслуживают внимания впервые обнаруженная в Восточной Грузии на святилище близ города Цители Цкаро (гора Гохеби) бронзовая

модель боевой колесницы VIII—VII веков до н. э. и ритуальный пояс из погребения того же времени в городе Сагареджо. Изделия бесспорно местного характера, имеющие важное значение как для изучения художественного ремесла периода, так и для исследования духовной культуры местного населения.

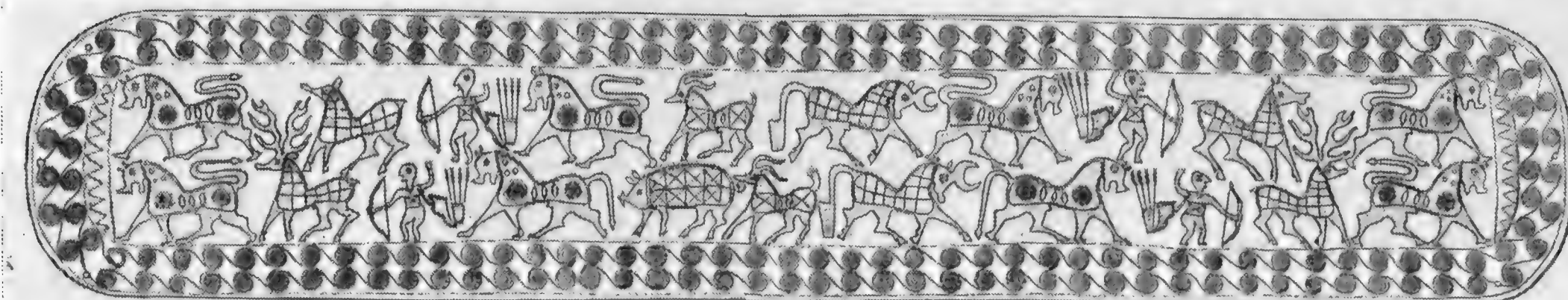
П. К. Н.

Лит.: Пицхелаури К. Н. Работы Кахетской экспедиции. — «Археологические открытия 1976 г.», М., 1977, стр. 478—479 с илл.; его же. Восточная Грузия в конце бронзового века. Тбилиси, 1979, табл. XIII.

Бронзовое навершие (?) в виде скульптурной группы — человек и лев сложной конструкции (фигуры вращаются вокруг своей оси), помещенное на якореподобном стержне, украшенное фигурками птиц и колосками, найдено в 1978 году экспедицией ИАЭ АН АрмССР близ села Ширикаван (Анийский район АрмССР). Иконография позволяет связать этот памятник с культом солнца. Это высокохудожественное изделие XIII—XII веков до н. э., явно входящее в круг знаменитых луристанских бронз Передней Азии, позволяет судить как об уровне мастерства древних художников, так и о сложных путях распространения различных культурных импульсов.

Л. Н. Б.

Лит.: Торосян Р. М., Хнкийян О. С., Петросян Л. А. Раскопки в Ширикаване. — «Археологические открытия 1978 г.», М., 1979, стр. 526.



9. Фигурка человека со львом. Навершие (?) из могильника у села Ширикаван. Бронза. XIII—XII вв. до н. э.

## ИСКУССТВО ТРИПОЛЬСКИХ ПЛЕМЕН

В позднетрипольских поселениях были обнаружены уникальные сосуды, представляющие собой образец сложной росписи, сочетающей криволинейный орнамент с динамичными фигурками людей и животных, которые, видимо, носят мифологический характер. Роспись сосуда из стоянки Варваровка (Флорештинский район МССР, IV тыс. до н. э.) гармонично сочетает ленточный орнамент с прыгающими фигурками фантастических зверей, похожих на кошек. Сосуд из стоянки Брынзены — Цыганка (Единецкий район МССР, III тыс. до н. э.) украшен изображением трех танцующих женщин в платьях, отороченных бахромой и лентами. Особенно интересна роспись на сосуде из Костешты II (Пруто-Днестровское междуречье, конец III тыс. до н. э.). В опоясывающей его поверхность ленте орнамента из шести овалов, нанесенных черной краской и четко выделяющихся на фоне заполненных красной краской промежутков, помещены изображения козлов или оленей, танцующей женщины, женщины в окружении животных, закрывающей лицо маской в виде головы рогатого животного, — возможно, прототипы античной богини охоты или ритуальная сцена, связанная с культом плодородия у местных земледельческо-скотоводческих племен.

К. Е. М.

Лит.: Маркевич В. И. Исследование Молдавской неолитической экспедиции. — «Археологические открытия 1972 г.», М., 1973, стр. 412; Маркевич В. И., Черныш Е. К. Исследования в Пруто-Днестровском междуречье. — «Археологические открытия 1973 г.», М., 1974, стр. 423, илл. 19, 424; Маркевич В. И. Позднетрипольские племена Северной Молдавии. Кишинев, 1981.

8. Ритуальный пояс из ямного погребения в Сагареджо. Бронза. VIII—VII вв. до н. э.



## ИСКУССТВО СКИФСКИХ ПЛЕМЕН НА ЮГЕ РОССИИ

В 1971 году в кургане Толстая могила близ Орджоникидзе (Днепропетровская область) экспедицией ИА АН УССР вскрыт большой комплекс захоронений IV века до н. э., в котором найдены ювелирные изделия не уступающие лучшим находкам курганов Куль-Оба, Чертомлык, Солоха и других курганов скифского времени (см. т. 1, главы «Искусство скифских племен Северного Причерноморья», «Искусство античных городов Северного Причерноморья»).

**Р. Т. А.**

*Лит.:* Мозолевський Б. М. Товста могила. Київ, 1979.

В центральной гробнице (погребение знатного скифа) найдена пектораль с изображением сцен из жизни скифов, борьбы животных, мотивов природы и орнаментов (золото, штамповка, литье, чеканка, филигрань). Это выдающееся произведение греко-скифского ювелирного искусства обладает высокой художественной ценностью. Композиции пекторалей трактуются как символические изображения, связанные с весенним праздником обновления природы. Они выполнены с удивительным реализмом и пополняют ряд известных сюжетов греко-скифского искусства, давая дополнительную информацию об идеологии скифских племен, их хозяйстве, быте, внешнем облике.

**Р. Т. А.**

*Лит.:* Раевский Д. С. Из области скифской космологии (опыт семантической интерпретации пекторалей).



10. Сосуд с орнаментальной и фигурной росписью из стоянки Варваровка. Глина. Трипольская культура. IV тыс. до н. э.

## ДРЕВНЕЕ ИСКУССТВО УРАЛА, ЗАПАДНОЙ И ЮЖНОЙ СИБИРИ ЭПОХИ ЭНЕОЛИТА И БРОНЗЫ

В 1978 году на Черном озере (Северная Хакасия) экспедицией МГУ выявлено уникальное произведение искусства — изваяние солнечного божества (известняк, сверление, насечка, гравировка) III—II тысячелетия до н. э. Оно является наиболее ранним среди подобного вида памятников, рассеянных в Южной Сибири (см. т. 1, стр. 82—86), и дает свежий материал о пантеоне богов и космогонических представлениях местных племен медного и бронзового веков.

**Л. Н. Б.**

*Лит.:* Кызласов Л. Р., Кызласов И. Л. Изучение древнехакасских крепостей и замков. — «Археологические открытия 1978 г.». М., 1979, стр. 241.

Скульптурная композиция рукояти бронзового ножа XIV—XII веков до н. э., обнаруженного при раскопках могильника у села Ростовка (Омская область), — стоящий на лыжах мужчина, запрягающий лошадь, — одна из наиболее интересных и выразительных жанровых сценок малой пластики, принадлежащих к кругу так называемых «сейминско-турбинских» бронз.

**К. Е. М.**

*Лит.:* Матюшенко В. И. Нож из могильника у деревни Ростовки. — «Краткие сообщения Института археологии. Памятники эпохи энеолита и бронзы», вып. 123, 1970, стр. 103—105.

В мужском погребении Охлебининского могильника (устье реки Сим, БашкАССР) экспедицией ИИЯЛ Башкирского филиала АН СССР в 1980 году была найдена бронзовая поясная бляха, украшенная рельефным изображением фигурки медведя (?). Это прекрасный образец пластики, подтверждающий высокую степень литейного мастерства у населения Южного Урала в эпоху железа.

**Л. Н. Б.**

*Лит.:* Пшеничнюк А. К. Раскопки Охлебининского могильника. — «Археологические открытия 1980 г.». М., 1981, стр. 152.

11. Фигурная рукоять ножа из могильника у села Ростовка. Бронза. XIV—XII вв. до н. э.

из Толстой могилы). — «Вестник древней истории», 1978, № 3, стр. 115—134; Бессонова С. С. Религиозные представления скифов. Киев, 1983.

Там же обнаружены оковка ножен меча с изображениями сцен борьбы животных и оковка его рукояти с фигуркой Пана (золото, штамповка, насечка), которые можно отнести к лучшим из дошедших до нас памятников парадного скифского вооружения.

**Р. Т. А.**

*Лит.:* Черненко Е. В. Оружие из Толстой могилы. — В кн.: «Скифский мир». Киев, 1975, стр. 152—173.

В боковой гробнице (погребение знатной скифянки) найден женский головной убор с изображениями зверей и растительных орнаментов, дополненный подвесками в виде сидящей богини (реконструкция Б. Н. Мозолевого; золото, штамповка, пластинчатая конструкция). Данная находка представляет материал для наиболее полной из имеющихся реконструкций скифского парадного головного убора.

**Р. Т. А.**

*Лит.:* Мозолевский Б. Н. Женский головной убор из Толстой могилы. — В сб.: «Археологические исследования на Украине в 1976—1977 гг.». Тезисы докладов XVII конференции Института археологии АН УССР. Ужгород, 1978, стр. 68—69.

Раскопками экспедиции ИА АН УССР в 1972 году в кургане скифского времени (середина IV в. до н. э.) близ села Большая Белозерка (Запорожская область) найдена головка богини (Деметры?), представляющая собой центральную часть ожерелья (золото, литье, филигрань). Это высокохудожественное произведение ювелирного искусства круга памятников греко-скифского золота.

**Р. Т. А.**

*Лит.:* Бидзилья В. И., Болтрик В. В., Отрощенко В. В., Яковенко Э. В. Работы Запорожской экспедиции. — «Археологические открытия 1972 г.». М., 1973, стр. 259—261.

В 1981—1982 годах экспедиция ГМИНВ начала исследование курганов скифского времени близ аула Уляп (Адыгейская автономная область, в километре от одного из наиболее интересных раннескифских памятников, открытых на юге России — Ульских курганов; см. т. 1, стр. 121, 125, илл. 151, 154). Самые значительные находки получены из 1-го, 4-го и 5-го Уляпских курганов. В них выявлено множество как местных, так и привозных, особенно античных, разного рода художественных изделий: богато украшенное оружие, конская сбруя (в частности, прекрасные бронзовые ажурные наносники и псалии в виде пантер, грифонов, гиппокампов из 5-го кургана), сосуда — бронзовые (скифские котлы, античные кувшины, фляга, тазы), серебряные (фалары из 4-го кургана), золотые (прекрасной работы ритон V в. до н. э. из Ирана или Малой Азии из 4-го кургана), а также керамические (в том числе две панафинейские амфоры из 4-го кургана, леканы, скифосы, килики и др. из 4-го и 5-го курганов), золотая и бронзовая миниатюрная скульптура и фигурные бляшки в виде животных, ювелирные изделия и т. п. Помимо этого, в каждом из названных курганов встречены памятники уникального значения. К ним относится обнаруженное в 5-м кургане святилище скифского времени — круглое в плане деревянное шатровое сооружение на 10 столбах. У входа в святилище найден интересный бронзовый пластинчатый пояс с 12-ю подвесными колокольчиками. Из-под пояса извлечены два бронзовых навершия в виде колес. В центре святилища открыта яма, в которую был вкопан столб (возможно, служивший жертвенником), украшенный бусами и золотой бляхой с рельефным изображением Медузы Горгоны в серебряной оправе. Вся площадь под шатровым перекрытием и вокруг него



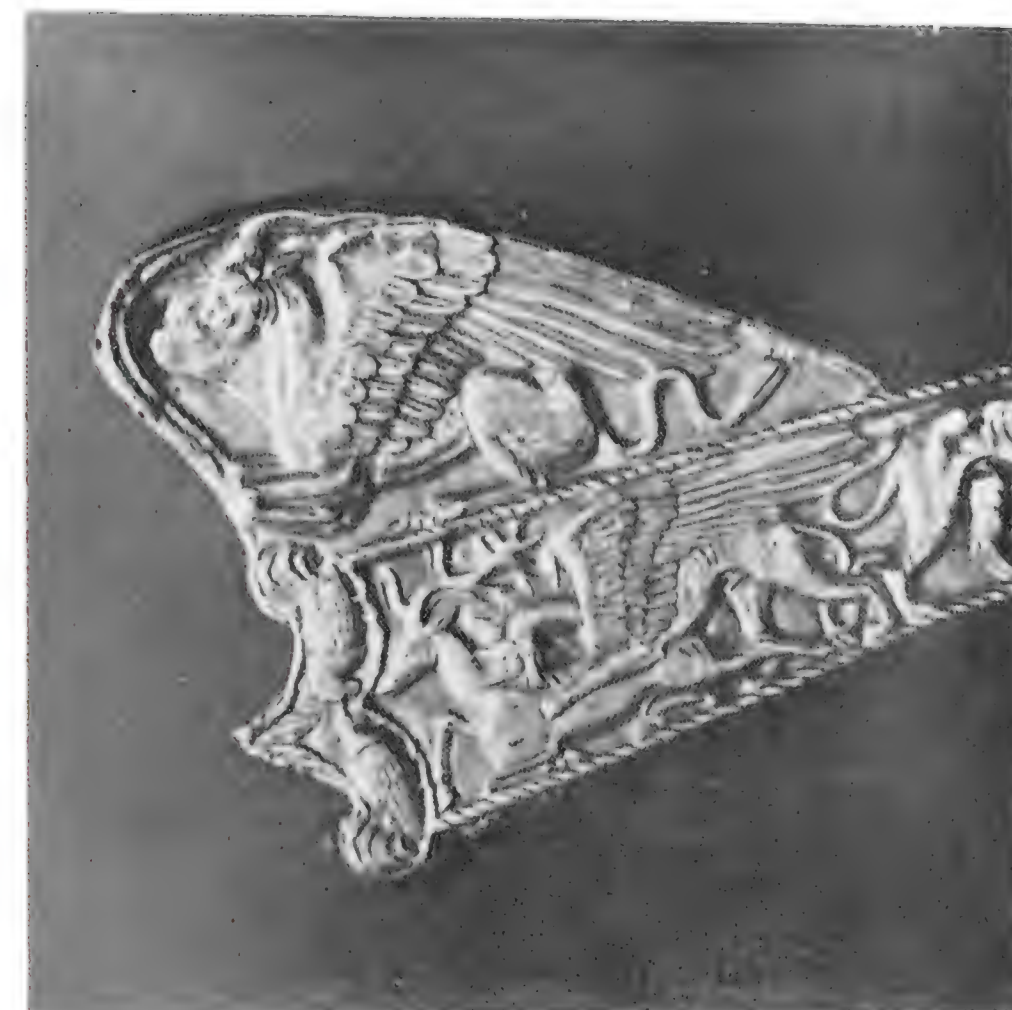


12—13. Фрагменты пекторали из кургана Толстая могила. Золото. IV в. до н. э.

забита археологическим материалом, в том числе человеческими и конскими костями. Лежащий отдельно от других предметов в центре сооружения меч ассоциируется с мечом-кумиром Ареса в описании святилища Ареса у Геродота (IV, 62; см. также т. 1, стр. 117). Если это предположение получит подтверждение исследователей, Уляпское святилище будет первым открытым на территории юга СССР памятником подобного рода. В святилище сделана еще одна важная находка — хорошо сохранившиеся бронзовые штампы. Один предназначался для производства полых бус, второй служил для штамповки бляшек (на нем имеется изображение крадущейся пантеры). Значение их трудно переоценить, так как они проливают свет на вопрос о том, где и кем изготовлялись изделия скифского «звериного стиля». До сих пор преобладало мнение о выполнении их мастерами греческих колоний Северного Причерноморья по заказам местных племен. Уляпские штампы (прекрасной работы) свидетельствуют о том, что «тиражирование» изделий происходило в местных

центрах торевтики, а образцы и техника, возможно, поставлялись античными городами.

К ценнейшим памятникам скифского «звериного стиля» относятся открытые в 1-м Уляпском кургане два больших скульптурных навершия. Это фигура лежащего оленя (длиной более 75 см), грудь и голова которого выполнены из листового золота, а рога и туловище (плохо сохранившееся) серебряные. Пластины, составляющие фигуру, крепились на деревянной основе с помощью золотых гвоздей и соединялись между собой золотыми скобами. Очень внушительна уцелевшая полностью голова оленя на высокой шее, увенчанная серебряными рогами, выразительность которой достигнута скупыми средствами. Она бесспорно является образцом местной торевтики и очень напоминает архаические изображения оленьих голов на костяных псалях VI века до н. э. из лесостепных курганов Украины и некоторые деревянные скульптуры из курганов V века до н. э. на Алтае. Классическое изображение оленя, распространившееся в IV веке до н. э., отлично от уляпского большей натуралистич-



14. Оковка рукояти парадного меча с изображением грифона из кургана Толстая могила. Фрагмент. Золото. IV в. до н. э.



15. Голова богини (Деметры?). Центральная часть ожерелья из кургана близ села Большая Белозерка. Золото. Середина IV в. до н. э.

ностью моделировки фигуры и стилизованной трактовкой отдельных ее частей (рогов, гривы, ног, лопаток и т. д.). Все это дает основание отнести навершие к более раннему времени, чем весь остальной материал кургана, прочно датируемый началом IV века до н. э. На золотых бляхах из 1-го кургана встречен очень редкий для скифского «звериного стиля» мотив идущих оленей с пышными, необычайно длинными рогами, образованными из причудливо соединенных стилизованных голов грифонов.





16. Голова оленя из 1-го Уляпского кургана. Фрагмент фигуры. Золото, серебро. V в. до н. э. (?)



18. Фигура кабана из 1-го Уляпского кургана. Серебро, золото, янтарь. IV в. до н. э.



17. Бляха в форме оленя из 1-го Уляпского кургана. Золото. IV в. до н. э.

Второе навершие — изящной работы фигура лежащего кабана (длина 30 см), составленная из двух массивных серебряных пластин, также укрепленных на деревянной основе и соединенных серебряными с золотыми шляпками гвоздями. Вырезы ушей, глаз и клыков кабана инкрустированы золотом, а шерсть передана гравировкой. Рельефные бляхи со стилистически близкими изображениями этого зверя попадались неоднократно в курганных захоронениях



19. Ритон с протомой Пегаса из 4-го Уляпского кургана. Серебро, позолота. V в. до н. э.

украинских степей и Подонья, скульптура же встречена впервые.

Одно из первых мест среди находок экспедиции принадлежит образцу утонченного искусства античной торевтики — серебряному ритону, открытому в 4-м Уляпском кургане. Туловище ритона украшено рельефным фризом, на котором с удивительной экспрессией воспроизведена битва богов с гигантами. Тончайшая моделировка передает нервную трепетность и благородную изысканность фигуры Пегаса, завершающей ритон. Позолота, покрывающая богатые светотеневой игрой части ритона, а также янтарные вставки глаз мерцают и отражаются на гладком фоне серебра, придавая всему изделию воздушность и праздничную торжественность. В процессе реставрации удалось восстановить одну ногу коня и рюмко-

образную подставку, на которой стоял ритон. Возможно, он служил не только украшением стола, но и символом власти.

Уляпские находки ждут кропотливого исследования и реставрации, которые должны принести много нового и интересного в изучение искусства скифского времени.

Л. А. М.

## ИСКУССТВО АНТИЧНЫХ ГОРОДОВ СЕВЕРНОГО ПРИЧЕРНОМОРЬЯ

В 1976 году раскопками экспедиции ЦНПМ АН УССР в древнегреческом поселении на острове Березань был найден северо-ионийский кратер первой половины VI века до н. э. с изображением шествия женщин и других сцен (фрагментирован; керамика, роспись, черный лак, пурпур, белая краска, гравировка). Кратер обладает значительной художественной ценностью и является первой в мире находкой крупного произведения северо-ионийского стиля греческой архаической вазописи. По многофигурности его можно сопоставить со знаменитым кратером Клития и Эрготима («Ваза Франсуа») в Археологическом музее Флоренции.

Р. Т. А.

Лит.: Центральный научно-природоведческий музей АН УССР. [Альбом]. Киев, 1982, стр. 188, илл. 27.

Нимфейская экспедиция ГЭ в 1973 году в гробнице № 7 некрополя Нимфея (см. т. 1, стр. 175) обнаружила известняковую плиту с рельефными и гравированными изображениями Диониса и мужчины в плаще (60-е гг. III в. н. э.). Эти рельефы меняют сложившееся представление о характере и времени возникновения одного из самых значительных комплексов монументального искусства Северного Причерноморья, вносят коррективы в трактовку сюжетной линии его изображений. Одновременно было произведено исследование ранее обнаруженных здесь памятников.

Р. Т. А.

Лит.: Грач Н. Л. Нимфейская экспедиция Государственного Эрмитажа. — «Археологические открытия 1973 г.» М., 1974, стр. 263—264.



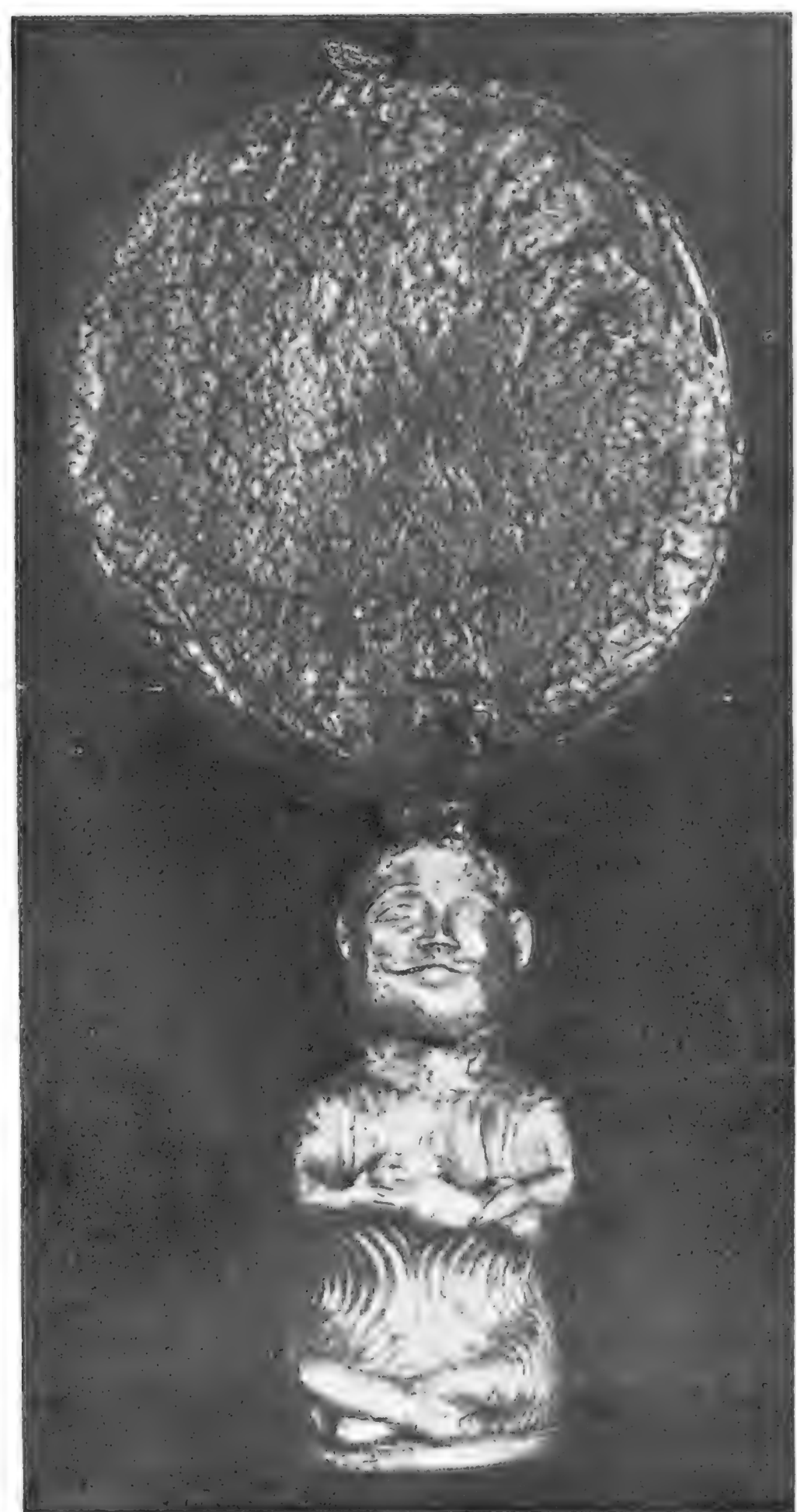
## САРМАТСКОЕ ИСКУССТВО

В 1974 году в районе трассы Северо-Крымского канала экспедиция ИА АН УССР выявила в сарматском погребении Ногайчинского кургана конца II века до н. э.—конца I века н. э. (суловский этап) целый ряд произведений прикладного искусства. Среди них выделяются браслеты и гривна.

Браслеты украшены на концах парными фигурками мужчины и женщины (возможно,



20. Гривна из Ногайчинского кургана. Золото. Конец II в. до н. э.—конец I в. н. э.



21. Зеркало с ручкой в виде мужской фигуры из кургана Соколова могила. Бронза, серебро, позолота. I в. н. э.

Амур и Психея; золото, литье, низание жемчугом, цитрин). Находка является уникальной по композиции и обладает большой художественной ценностью. Гривна с фигурками грифонов (золото, литье, вставки из стеклянной пасты) — высокохудожественное произведение, изготовленное античными мастерами по заказу сарматской знати.

Р. Т. А.

Лит.: Шепинский А. О. Скарби сарматської знаті.—«Вісник Академії наук УРСР», 1977, № 10, стр. 75—77, рис. 1, 4.

Южнобугской экспедицией в 1974 году найдены произведения прикладного искусства в погребении знатной сарматянки I века н. э.—курган Соколова могила у села Ковалевка (Николаевская область). Особого внимания заслуживают: зеркало с ручкой в виде фигуры сидящего мужчины с ритоном в руках (бронза, серебро, литье, позолота) — уникальное произведение, не имеющее аналогий среди известного инвентаря сарматских погребений; два браслета с орнаментальными щитками (золото, проволочное плетение, зернь, цветные камни). Это высокохудожественный, хорошо сохранившийся образец ювелирного искусства сарматского времени.

Р. Т. А.

Лит.: Ковпаненко Г. Т. Сарматское погребение в Соколовой могиле (предварительная публикация).— В кн.: «Скифия и Кавказ». Киев, 1980, стр. 168—183, рис. 11, 14.

## ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ЭСТОНИИ V—VI ВЕКОВ н. э.

Близ Таллина при раскопках могильника Прооза с каменными насыпями (V—XII вв.) в числе находок эпохи среднего железного века обнаружена группа бронзовых изделий, выполненных в восточно-скандинавском стиле I. Две находки могут считаться уникальными в масштабе Северной Европы. Это накладная деталь посеребренной литой пряжки, украшенная фигуркой лежащего на подставке дракона с человеческой головой (около 475 г.). Тип предмета и стиль орнамента имеют сходство с находками в торфяниках Южной Швеции. Еще более редкостна позолоченная накладка в форме равноконечного креста с остатками бронзовых и железных штырей крепления. Лицевая поверхность накладки орнаментирована в стиле восточноскандинавской плоско-выемчатой резьбы V—VI веков. Среди растительных завитков ствола креста две человеческие личины.

К. Ю.

Лит.: Deemant K. Funde der mittleren Eisenzeit aus Proosa. Eesti YSV Teaduste Akadeemia Toimetised, 26/1977, 28/1978; Roth H. Kunst der Völkerwanderungszeit. Frankfurt am Main — Berlin — Wien, 1979.



22. Накладка вотивной пряжки в форме дракона из могильника Прооза. Бронза, серебрение. Около 475 г.

## ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРУЗИИ VI ВЕКА до н. э.— III ВЕКА н. э.

Экспедиция ИИАЭ АН ГССР, продолжая раскопки городища Вани (Западная Грузия), представлявшего собой крупный политический, административный и религиозный центр Колхиды в VI—I веках до н. э., открыла новые погребальные комплексы IV—III веков до н. э., а также алтари и святилища III—I веков до н. э. Находки значительно обогатили представление об искусстве периода. Существенный интерес имеют остатки алтаря открытого типа, сложенного из тесаных квадратов с шестью прямоугольными и шестью полукруглыми ступеньками. В сокровищнице алтаря были обнаружены высокохудожественные произведения торевтики, проникнутые духом античности, в том числе серебряные статуэтки нагих юношей, медальон с погрудным скульптурным изображением богини, орнаментированные золотые пластинки и другие изделия II—I веков до н. э. Здесь же были найдены материалы, подтверждавшие существование местной ювелирной мастерской. Образцы златокузнечества из Вани не уступают лучшим произведениям ювелирного искусства того времени.

Л. О. Д.

Лит.: Вани. Археологические раскопки. [Сб. под ред. О. Д. Лордкипанидзе], I—VII. Тбилиси, 1972, 1976, 1977, 1979, 1981, 1982, 1983, (на груз. яз., резюме на русск. и англ. яз.). Лордкипанидзе О. Д.



23. Статуэтка юноши из сокровищницы алтаря в Вани. Серебро. II—I вв. до н. э.





24. Ложка, с фигурками животных из погребального комплекса в Вани. Серебро. Начало III в. до н. э.

Новые археологические открытия в Вани.—«Памятники культуры. Новые открытия». 1981. Л., 1983, стр. 467—481.

Раскопками экспедиций ГМГ им. С. Джанашиа 1971—1980 годов на равнине Дедоплис Миндори (Поле царицы) на левом берегу Куры (Восточная Грузия, район Карели) выявлен храмовый комплекс II—I веков до н. э. Это восемь храмов, двое ворот-пропилеев, два здания, фланкирующие главный храм, составляющие единый комплекс, приведенный в симметричную систему вокруг внутреннего квадратного двора. Стены были сложены из сырцовых кирпичей (сохранились лишь в главном храме) на каменном основании; несущие конструкции — деревянные, капители из песчаника. Комплекс Дедоплис Миндори представляет собой наиболее значительный памятник дохристианской культовой архитектуры в Грузии. Надо полагать, что в конце эллинистической эпохи здесь находился один из главных культовых центров Иберии (царства Картли) с храмами, посвященными родовым божествам царствовавшей в то время династии Парнавазианов.

Г. Ю. М.



25. Медальон с горельефным изображением богини из сокровищницы алтаря в Вани. Серебро. II—I вв. до н. э.

Лит.: Гагошидзе Ю. М. Раскопки храма I в. до н. э. в Дедоплис Миндори (Восточная Грузия).—«Краткие сообщения Института археологии АН СССР», вып. 151. М., 1977, стр. 102—108; Гагошидзе Ю. М. Из истории грузино-иранских взаимоотношений (храм II—I вв. до н. э. Дедоплис Миндори).—В сб.: «Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье». М., 1981, стр. 102—115.

Гонийский клад обнаружен случайно в 1974 году близ Гонийской крепости (под Батуми), отождествляемой с городом Апсарос-Апсарунтом античных источников. Клад содержит более трех десятков золотых предметов, выполненных различной техникой златокузнечества и инкрустированных разноцветными камнями и пастой. В Гонийском кладе особенного внимания заслуживают золотая подвеска-медальон с изображением божества солнца Гелия,



26. Фигурка Диоскура-Кабира из так называемого Гонийского клада. Золото. II—III вв.

массивная золотая фигурка Диоскура-Кабира (Корибанта), а также уникальная круглая чеканная бляха с изображением в высоком рельефе сцены схватки зверей. Отдельные части тела животных (корпус, глаза, копыта) акцентированы цветной инкрустацией. Ряд предметов клада в художественно-стилистическом отношении имеет близкие аналогии с изделиями из погребальных комплексов древней Грузии II—III веков н. э.: Армазис-Хеви, Клдееи, Тагилони и других (см. т. 1, стр. 203—204), что позволяет отнести Гонийский клад к этому же времени.

Л. О. Д., М. Т. К., Х. Д. А.

Лит.: Лордкипанидзе О. Д., Микеладзе Т. К., Хакуташвили Д. А. Гонийский клад. Тбилиси, 1980.



27. Бляха с изображением борьбы животных из так называемого Гонийского клада. Золото, паста, самоцветы. II—III вв.

## ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ АРМЕНИИ КОНЦА II ВЕКА до н. э.— II ВЕКА н. э.

Ведущиеся с 1970 года ИАЭ АН АрмССР раскопки столицы Древней Армении Арташата установили, что в отличие от первой столицы Армении — Армавира, возникшего в конце IV века до н. э. на месте урартского города Аргиштихинили и сохранявшего градостроительные принципы урартского времени, Арташат, основанный в первой половине II века до н. э., застроен согласно единой планировке, сочетающей местные традиции с принципами эллинистического градостроительного искусства.

Цитадель и центральные кварталы Арташата были возведены на девяти холмах и имели мощную оборонительную систему (см. т. 1, стр. 208). На восьмом холме открыты пять параллельных, сплошь застроенных улиц, имевших систему водоснабжения; бани типа античных терм с гипocaustом; монументальные здания, украшенные колоннами из светлого известняка и впервые примененным двускатным черепичным покрытием. Здания имели внутри хорошо профилированные карнизы из известкового раствора, а также стенную роспись. По характеру и колористической гамме арташатская роспись близка к первому стилю помпейской стенной росписи.

Среди арташатских находок 1971 года — превосходная мраморная статуя молодой женщины. Утонченная проработка драпировок одежды, а также некоторая манерность в дина-



мике фигуры позволяют отнести «арташатскую Афродиту» к небольшой группе позднеэллинистических скульптур, в которой исследователи отмечают эгейско-малоазийские черты, и датировать ее концом II — первой половиной I века до н. э.

Раскопки Арташата значительно обогатили представление о различных видах прикладного искусства Древней Армении. С ближневосточной мифологией связаны две бронзовые статуэтки, изображающие орлов — символы солнца, тепла. Отсюда характерная условность стиля и статичность формы. Более выразительна серебряная статуэтка козла, в которой сочетаются местные черты с эллинистическими. В местных художественных традициях выполнен золотой венец (вероятно, погребального назначения), свитый из листьев, напоминающих листья платана и оливкового дерева. К произведениям чисто эллинского искусства принадлежат найденные серебряные фигуры крылатого Эроса и гиппокампа, служившие ручками больших серебряных ваз, вероятно, привозных.

Художественной ценностью обладают вазы, чаши и иные предметы из разноцветных камней: змеевика, порфирита, мрамора. Найдена тарелка из лазурита с золотыми стержнями в венчике, обратная сторона ее украшена рельефными поясами и арамейской надписью.

Раскопками 1970-х годов в Арташате и Армавире обнаружено множество расписной и фигурной керамики. Замечательным образцом зооморфного сосуда является сосуд в виде коня, найденный при раскопках Ширикавана (под Ленинаканом), с прекрасно обработанной черной, как лак, лощеной поверхностью.

В 1-м томе настоящего издания (стр. 216) отмечено, что встречавшиеся при раскопках в



28. Афродита из древнего Арташата. Мрамор. Конец II — первая половина I в. до н. э.

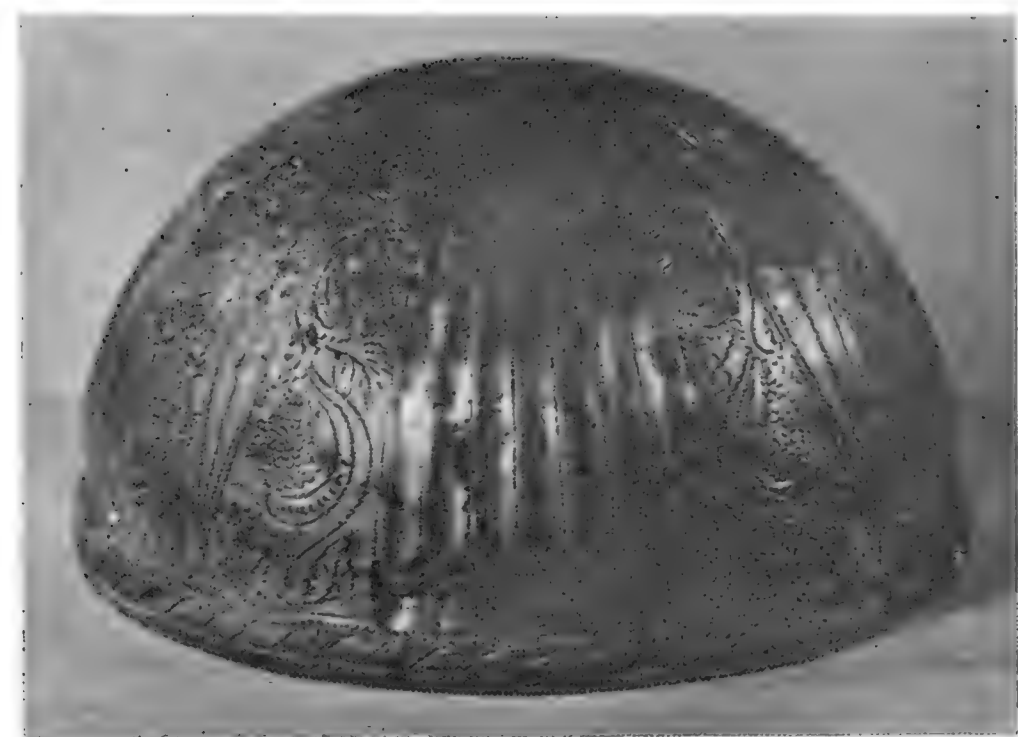


29. Фигурка козла из древнего Арташата. Серебро. II—I вв. до н. э.



30. Статуэтка Силена из древнего Арташата. Коропластика. I в. до н. э.—I в. н. э.

Древнем Вагаршапате и Гарни терракотовые статуэтки могли быть привезены из Сирии и соседних стран Малой Азии и что нет бесспорных доказательств их местного производства. Однако за прошедшие годы только в Арташате обнаружено более ста экземпляров статуэток, среди которых представлены два основных стилистических направления — западное греко-эллинистическое и местное эллинистическое. В своей совокупности находки дали возможность заключить, что искусство короластики в Армении возникло на рубеже II—I веков до н. э. и сперва носило подражательный характер, но уже в I—II веках н. э. оно обретает самостоятельность и становится заметной областью местного художественного творчества. В это время появляется ряд традиционных



31. Чаша из Сисианской гробницы. Серебро. Конец II—I в. до н. э.



32. Медальон с рельефным изображением крылатой богини из Сисианской гробницы. Серебро. Конец II—I в. до н. э.

самобытных произведений с обобщенными, почти монументальными формами. Одним из наиболее характерных и часто встречающихся типов становится изображение кормящей матери, идентифицирующееся с армянской богиней Анаит. Не менее многочисленны выразительные, эффектные статуэтки всадников, среди которых можно найти аналогии в короластике Месопотамии, в частности парфянского времени, а также Сирии. К ближневосточным образцам тяготеют статуэтки женщин, играющих на лютне или кифаре.

А. Б. Н.

Лит.: Тирацян Г. А. О расписной керамике Древней Армении. — «Историко-филологический журнал», 1965, № 3, стр. 265—281; Аракелян Б. Н. Очерки по искусству Древней Армении, Ереван, 1976; его же. Арташат I. Ереван, 1982; Хачатрян Ж. Д. Об античной короластике Армении. — «Вестник древней истории», 1979, № 3, стр. 87—103.

В фамильной гробнице знатного рода, возможно, правителя области, открытой на окраине районного центра Сисиан в исторической Сюникской области (юго-восточная часть АрмССР), обнаружены высокохудожественные изделия из металла. В числе найденных предметов — полусферические серебряные чаши и кубки на невысоких ножках. Одна из чаш богато орнаментирована растительными мотивами, подобно чаше, найденной в Иране, на другой имеется надпись на арамейском языке (не редкое для Армении явление) с именем Арахсзата, как полагают, местного правителя.





33. Медальон с рельефным изображением орла из Сисианской гробницы. Серебро. Конец II—I в. до н. э.

Высокохудожественными достоинствами отличаются серебряные медальоны. Особенно выделяется медальон с погрудным горельефным изображением крылатой богини, сочетающей атрибуты Изиды, Ники, возможно, и других божеств, в том числе и армянской богини Анаит. Это явление порождено культово-идеологическим и художественно-стилистическим синкретизмом, характерным для эпохи позднего эллинизма, к которой относится Сисианская гробница (конец II—I в. до н. э.). На трех других медальонах изображены орлы в обрамлении растительных мотивов: два орла стоят на поверженном звере, под ногами третьего — молния. Культовое содержание этих медальонов не вызывает сомнений. Тонкая передача оперения, игра тональных переходов (благодаря применению позолоты), гордо-тор-

жественный вид орлов с повернутой назад головой придают изображениям большую выразительность.

Ассортимент ювелирных изделий Сисианской гробницы чрезвычайно разнообразен. Обращают на себя внимание браслет в виде витка медного стержня, обернутого листовым золотом с ребристой поверхностью и накладными золотыми ниточками, концы которого завершаются львиными головами; мастерски исполненные золотые навершия посохов или кинжалов со вставками из бирюзы, изображающими свившихся дракончиков (по три на каждом навершии); женское ожерелье или украшение, состоящее из полых золотых бусин, подвесок овальной формы и в форме сердечек, украшенных гранатами; серьги в виде плоской лунницы той же формы, что и серьга на монетах Тиграна II (96—55 гг. до н. э.). В той же гробнице найдены бронзовые детали погребального ложа, железный канделябр, монеты и прочие предметы из металла, глины и т. п.

А. Б. Н.

*Лит.:* Тирацян Г. А. К вопросу о торевики и ювелирном деле Армении в ахеменидское время. — «Историко-филологический журнал», 1969, № 1, стр. 87—106; Хачатрян Ж. Д. Серебряные художественные чаши и кубки из Сисиана. — Там же, 1979, № 1, стр. 260—286.

Уникальный памятник дохристианской эпохи — античный храм крепости Гарни (I в. н. э., см. т. 1, стр. 212—213, илл. 294—295) восстановлен в первоначальном виде в результате реставрационных работ, которые велись на протяжении 1969—1975 годов. Этот храм, разрушенный землетрясением 1679 года, имел несколько проектов реконструкции. Первый принадлежал Фредерику Дюбуа де Монперё (1834), затем К. К. Романову (1912) и Н. Г. Буниатяну (1933; воспроизведен в 1-м т.). Наконец, в 1968 году на основе всех имеющихся материалов составлен новый проект архитектором А. А. Саиняном, под руководством которого восстановление храма начали с уровня раскопок Н. Я. Марра. При реконструкции храма использованы все старые камни, а недостающие дополнены камнями местного (гарнийского) базальта с тождественными профилями, но без украшений.

С. А. А.

*Лит.:* Саинян А. А. Научные основы реконструкции античного храма в Гарни. — «Историко-филологический журнал», 1979, № 4, стр. 135—155; его же. Архитектура античных сооружений Гарни. Ереван, 1983.

## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА VII ВЕКА до н. э.— V ВЕКА н. э.

В итоге археологических работ 1970-х годов в Узбекистане (экспедиции ИА АН УзССР и ИИ им. Хамзы АН УзССР) расширены представления о формировании в этом регионе древнего градостроительного искусства.

I тысячелетие до н. э. ознаменовано формированием в Бактрии, Согде, Хорезме подлинных городов, о существовании которых упоминают античные историки времен походов Александра Македонского. До сих пор оставалось неизвестным, каковы были эти города и их укрепления. Представление об этом дали раскопки городища Кизыл-тепе (Шурчинский район). Городище имеет подпрямоугольный план и уже в VII—VI веке до н. э. было обведено стенами и рвом. Стены с казематами и множеством бойниц фланкированы круглыми башнями также с камерами и бойницами, откуда

велся обстрел. Позднее — в V—IV веках до н. э., видимо, для лучшего противодействия стенобитным орудиям все внутреннее пространство было забутовано и обстрел неприятеля уже велся с гребней стен. Такая система обороны, как установлено, была присуща и другим бактрийским городам этой эпохи (Бандыхан 2, Талышкан). Высокие стены и полукруглые башни придавали городам особый вид, выделяя их среди прочих населенных пунктов. Слагается также архитектурная типология зданий. Бактрийская усадьба Кизылча в округе Кизыл-тепе VI—V веков до н. э. квадратна в плане, с внутренним двориком в обводе помещений и навесами на деревянных колоннах. Наружные стены глухие, с угла выступает единственный вход; рядом расположен хозяйственный двор.

П. Г. А.

*Лит.:* Пугаченкова Г. А. Из недавних открытий в Южном Узбекистане. — В кн.: «Памятники культуры. Новые открытия». М., 1974, стр. 412—437; Сагдуллаев А. С. Раскопки древнебактрийской усадьбы Кизылча 6. — «Советская археология», 1980, № 2, стр. 228—234.

К уникальным археологическим находкам относится так называемый царский курган Иссык близ Алма-Аты. В 1969—1970 году экспедицией ИИАЭ АН КазССР здесь было открыто богатое захоронение знатного сака конца V века до н. э. В большой деревянной камере вместе с останками человека найдено свыше четырех тысяч драгоценных золотых предметов, украшавших головной убор, одежду и обувь, железный кинжал и меч, серебряные, бронзовые, глиняные и деревянные сосуды (31), серебряная ложка и резной деревянный черпак. Среди золотых художественных изделий многие выполнены в скифосибирском «зверином стиле» и изображают львов, тигров, снежных барсов, волков, лис, кабанов,



35. Костюм знатного сака из кургана Иссык. Конец V в. до н. э. Реконструкция по материалам раскопок К. А. Акишева



34. Античный храм в Гарни. I в. Восстановлен в 1969—1975 гг. по проекту А. А. Саиняна





36. «Барсы на горных хребтах». Рельефные нашивки головного убора из кургана Иссык. Золото. Конец V в. до н. э.

лошадей, оленей, джейранов, архаров, горных козлов, зайцев, цапель, голубей (?) и змей. В предметах искусства из кургана Иссык поражает не только высокое мастерство исполнения, но и реалистичность образов.

Захоронение в кургане Иссык дало возможность реконструировать парадную одежду знатного сака. На нем были надеты матерчатая рубашка, покрытая на груди и рукавах причудливыми узорами из золотых бляшек и пронизок; штаны, по швам также обшитые золотыми бляшками и заправленные в сапоги, украшенные в свою очередь золотыми бляшками в виде трилистника и голов тигра. Подобные бляшки покрывали его кожаный красноватого цвета короткий кафтан, подпоясанный наборным ремнем, сверкающим шестнадцатью массивными бляхами-накладками, выполненными в зооморфном стиле. Справа на ремне подвешен длинный железный меч в красных ножнах, слева — железный кинжал в ножнах с золотой обкладкой, на которой изображены лось и лошадь. Голову сака украшала высокая, конической формы шапка, оканчивающаяся треухом, унизанная золотыми пластинками и бляхами, изображающими протомы коней, барсов, горных козлов, птиц, деревья; шею — золотая кольчатая гривна с наконечниками в виде голов тигра; в мочке левого уха висела золотая серьга, украшенная зернью и подвесками из бирюзы.

Предварительный анализ данных раскопок позволяет по-новому оценить уровень развития культуры и искусства, а также направление как ближайших, так и отдаленных культурных связей саков Казахстана.

А. К. А.

*Лит.:* Акишев К. А. Курганы Иссык (Искусство саков Казахстана). М., 1978; Древнее золото Казахстана. Альбом. Вступ. ст.: К. Акишев, А. Акишев, сост. К. Акишев. Алма-Ата, 1983.

Изучение курганов саков (VII—III вв. до н. э.) в зоне затопления Токтогульской ГЭС и строительства Токтогульского водоема на

южном побережье Иссык-Куля показало различия в их структуре и обрядах погребения, а также пополнило представление об искусстве этих племен.

Токтогульские курганы (могильники Джал-Арык II, Кара-Каш, Сары Джон, Кайрак, Джалпак-Таш и др.) — земляные, с каменной панцирной кладкой по поверхности. Погребение совершалось в грунтовых ямах, перекрытых накатом из бревен арчи или тяньшанской ели. Среди находок значительный интерес представляют произведения искусства из золота и бронзы, превосходно выполненные в стиле, очень близком, если не тождественном, сокровищам Амударьинского клада (см. т. 1, стр. 224—225, илл. 318, 319). Особого внимания заслуживают фигурки петушка (золотое навершие остроконечного головного убора), льва, поза которого напоминает мотив шествия зверей у алтайских скифов (см. т. 1, стр. 256, илл. 364) и в искусстве ахеменидов; составная золотая серьга с геральдически расположенными в центре фигурками двух соколов, поверхность которых украшена вставками из бирюзы и других самоцветов; ажурная литая полусферическая бляха из серебра с барельефом, изображающим двух крылатых гиппокампов, несущихся с выгнутыми шеями, гривами и челками вразлет; золотая барельефная бляшка с профильным изображением припавшего к земле, оскалившего пасть тигра; тисненая золотая бляха-нашивка, на которой штампом изображена женщина, опустившаяся на колено с ритонном в руке, в головном уборе с наушниками и шишечкой наверху, из-под которого спадают волосы до плеч; полый золотой шарик, на котором вычеканено лицо демонического существа с рогами в виде трех отростков, увенчанных пирамидками из зерни, и другие предметы.

Иссык-кульские курганы в отличие от токтогульских имели каменную насыпь (могильник Туура-Суу), под которой в неглубокой яме располагались каменные ящики-саркофаги, перекрытые каменными плитами. В 11-м кургане

найден чрезвычайно выразительная, мастерски выполненная золотая фигурка джейрана (навершие головного убора) и впервые на Тянь-Шане открыта художественная резьба саков по кости: пластинка, на которой выгравировано изображение волка, терзающего копытное животное (фрагмент). В 8-м кургане найдена костяная пластинка с орнаментом в виде парных спиральных волют.

В 9-м кургане могильника Туура-Суу обнаружена золотая диадема, составленная из семнадцати сигмообразных бляшек, имитирующих сакский лук, и квадратная золотая бляха, имитирующая плетеный щит саков.

М. В. П.

*Лит.:* Кожомбердиев И. К. Искусство саков Тянь-Шаня. — В сб.: «Страницы истории и материальной культуры Киргизстана (досоветский период)». Фрунзе, 1975, стр. 175—180; Мокрый В. П. Курганы сакского времени в долине реки Тон. — В кн.: «Археологические памятники Прииссыккуля». Фрунзе, 1975, стр. 52—82.

В окрестностях села Чильпек близ Пржевальска найден новый бронзовый жертвенный комплекс сакского времени, состоящий из массивного стола и трех обломков котлов. Ножками стола служили мастерски отлитые кариатиды — изображения, впервые встреченные среди памятников скифского времени. Закрайны одного обломка котла украшены фигурками лежащих зебу с повернутыми головами.

М. В. П.



37. Серьга из могильника Сары-Джон. Золото, бирюза, цветные пасты. V—IV вв. до н. э.



38. Фигурка джейрана. Навершие головного убора из могильника Туура-Суу. Золото. VI—V вв. до н. э.



Лит.: Винник Д. Ф., Лесниченко Н. С., Санаров А. В. Новый жертвенный комплекс Иссык-Куля. — «Археологические открытия 1976 г.», М., 1977, стр. 582—583.

Характерным образцом сакского искусства является найденная на восточном побережье Иссык-Куля массивная бронзовая бляха с изображением свернувшейся в кольцо пантеры и трех голов сайгаков.

К памятникам сакского времени относится богатый клад, обнаруженный на восточной окраине села Барскоун (южный берег озера Иссык-Куль), содержащий множество штампованных бляшек-нашивок, восходящих к традициям алтайского «звериного стиля», украшенных личинами тигра, кабана, волка, вариантами «древа жизни» или орнаментами. Здесь же найдены обрезки металла, из которого были выполнены бляшки, что подтверждает их местное происхождение.

М. В. П.

Лит.: Акишев К. А. Курганы Иссык-Куля. М., 1978, стр. 7; Мокрый В. П. О чем рассказал погибший курган. — В кн.: «По следам памятников истории и культуры Киргизстана». Фрунзе, 1982, стр. 30—33.

В 1980 году в могильнике Кара-Булун (восточная часть Чуйской долины) открыты куски листового золота, поверхность которых расписана чередующимися фигурами полумесяца и кружков, нанесенных красной и зеленой красками. Подобный вид украшения металла представляет собой совершенно новое явление в искусстве саков Киргизстана.

В Чуйской долине недавно обнаружены характерные для Южной Сибири и Монголии «Оленные камни». Они оказались наиболее южными в ареале распространения этого рода памятников.

В целом произведения искусства саков, открытые в последнее десятилетие на Тянь-Шане, свидетельствуют о тесных связях с искусством народов Алтая, Тувы и Казахстана, с одной стороны, а также художественной культу-

рой Ферганы и Бактрии — с другой. Однако новые сюжеты и мотивы, техника нанесения орнамента говорят и о наличии местных традиций.

М. В. П.

В катакомбных и подбойных погребениях I—V веков на территории Киргизии встречаются в основном ювелирные украшения, выполненные в так называемом «полихромном стиле», идеи которого, возникшие еще во времена саков, доминируют в искусстве племен степной полосы всю первую половину первого тысячелетия. Замечательные образцы этого стиля дала случайная находка женского захоронения в ущелье Чуйской долины — Шамши. Среди них сложной конструкции золотые диадемы, инкрустированная темно-красным янтарем (имеет свыше шестидесяти «шумящих» подвесок), затейливые подвески, медальон с камеей из граната, а также выполненная из цельного листа золота ритуальная маска со скупко намеченными чертами лица, в глазницы которой вставлены сердолики, а на щеки и нос тонкой наколкой нанесены елочки (возможно, имитация татуировки?).

М. В. П.

Множество ювелирных изделий, инкрустированных самоцветами и стеклом, обрамленных зернью и псевдозернью, получены в последнее время из могильников долины Кетмень-Тюбе — Джал Арык, Акчий-Карасу I, Кок-бель, Алма-луу и другие. Не исключено, что многие из них попали на Тянь-Шань из Причерноморья или Малой Азии, так же как и стеклянная чаша из погребения на Алае. Искусство кочевников рассматриваемого времени — явление сложное. В нем отразились самые различные заимствования и новое понимание художественной формы.

М. В. П.

Лит.: История Киргизской ССР, т. 1. Фрунзе, 1968, стр. 84, 87, 88; Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. Древность и средневековье. М., 1982, стр. 220—223; Сейткаева Н., Галочкина Н. Собрание исторического музея. — «Декоративное искусство СССР», 1983, № 8, стр. 39—42.

В 1979 году в карьере древнего ложа реки Исфарасай у селения Рават (Каннибадамский район Ленинабадской области ТаджССР) слу-



41. Чаша из курганного могильника Джапалк-Дюбе на Алае. Стекло. Малая Азия. I—V вв.



42. Голова горного барана. Карьер реки Исфарасай. Бронза. V—III вв. до н. э.



39. Ножка жертвенника в форме кариатиды из окрестностей села Чильпек. Бронза. V—III вв. до н. э.



40. Погребальная маска из захоронения в ущелье Шамши. Золото, сердолик. IV—V вв.

чайно найдены две литые бронзовые головы горного барана. Возможно, они являются частью скульптур, а может быть, фрагментами украшений трона, жертвенника и т. п. Обе выполнены с большим мастерством и прекрасно передают характерные для животного грациозность форм и экспрессию. Одна из голов не имеет прямых аналогий в искусстве Средней Азии и, вероятно, связана с мифологическим и религиозным воззрением скифо-сарматской среды. Скорее всего в ней воплощен образ сакского фарна — божественного покровителя племени, рода, семьи или отдельной личности. Ориентировочно находка датируется V—III веками до н. э.

М. А. К.

Замечательные результаты дали раскопки 1979—1983 годов цитадели Тахти-Сангин (Каменный трон, или Каменное городище близ слияния Вахша с Пянджем), осуществляемые Южнотаджикской экспедицией ИВ АН СССР и ИИ АН ТаджССР. В центре крепости был раскрыт храм III века до н. э., посвященный богу Оксу (греческая транскрипция Вахша), планировочная композиция и строительные приемы которого отвечают местным восточным традициям. В обрамлявших центральный зал храма коридорах обнаружены прекрасной сохранности произведения, представляющие большую ценность для изучения древнего



искусства Средней Азии и прежде всего греко-бактрийского искусства, представление о котором до сих пор базировалось на изучении Амударьинского клада (см. т. 1, стр. 224—225) или по изображениям на монетах греко-бактрийских царей. Новые находки во многом перекликаются и дополняют открытия советских и зарубежных ученых в Средней Азии и Афганистане и еще раз подтверждают широту связей и близость культур народов, сплоченных в едином историческом и политическом регионе эпохи Греко-Бактрийского и Кушанского царств (III в. до н. э.—IV в. н. э.). В этих находках очень отчетливо проступают основные составные компоненты искусства данного региона: восточный — изначальный, с сильной древнеиранской первоосновой, эллинский — привнесенный, гандхарский — слитый воедино греко-индийский синтез и сибирско-сакско-скифский «звериный стиль».

К наиболее совершенным находкам относятся изделия из слоновой кости. Великолепные вырезанные из целого куска кости ножны акинака, украшенные рельефным аллегорическим изображением стоящего на задних лапах льва, сжимающего в передних лапах оленя. Антропоморфизированные фигуры животных на редкость выразительно олицетворяют здесь характер отношений между победителем царем (или

богом) и покорным подданным. Помещенная на окончании ножен «сцена терзания животных» и окаймляющий ножны по кромке орнамент (восточная плетенка и овы) имеют широкие аналогии в ахеменидских памятниках, включая рельефы Персеполя, что надежно датирует находку первой половиной V века до н. э.

К редкостным памятникам относится также костяной фрагмент ножен миниатюрной вотивной махайры, на котором помещен портрет Александра Македонского в львином шлеме Геракла. Это первое греко-бактрийское изображение Александра в образе облеченного в победные регалии царя-героя Искандера, каким он предстает в среднеазиатских народных преданиях. Иконография портрета очень близка изображениям на монетных чеканах III—II веков до н. э., скульптурам александрийско-коссской школы эллинистического периода и рельефам на так называемом саркофаге Александра Македонского. Вероятнее всего найденный портрет воспроизводит, как и выше названные памятники, неизвестный нам, но очень популярный в то время оригинал. Сказанное не снижает ценности портрета, представляющего собой высокохудожественный образец искусства раннего эллинизма. Значение находки трудно переоценить, так как она является еще одним свидетельством истоков греко-бактрийского искусства, а также искусства Гандхары.

В числе изделий из слоновой кости достойны упоминания стенки шкатулки, на которых искусно выгравированы сцены охоты бактрийцев, датируемые более поздним периодом, возможно, I веком до н. э., и рельеф II века до н. э., украшавший окончание ножен — великолепный пример местного типа изображений фантастических существ, сочетающих в едином облике черты человека и животных. На нем представлено чудовище водной стихии — Гиппокампесса (возможно, в греко-бактрийской мифологии спутница бога реки Окса, отождествляемая со Сциллой древних греков). Рельеф выполнен с характерной для искусства Средней Азии этого периода грубоватой экспрессией.

Основную массу находок в Тахти-Сангин составляют полихромные золоченые скульптуры. Среди них наибольший интерес исследователей вызывают произведения из алебаstra и не-



43. Ножны акинака с аллегорическим рельефным изображением из цитадели Тахти-Сангин. Слоновая кость. V в. до н. э.



44. Александр Македонский в львином шлеме Геракла. Рельеф на ножнах махайры из цитадели Тахти-Сангин. Слоновая кость. III в. до н. э.



45. Гиппокампесса. Рельеф на ножнах меча из цитадели Тахти-Сангин. Слоновая кость. II в. до н. э.



46. Голова эллинистического правителя из цитадели Тахти-Сангин. Необожженная глина. III в. до н. э.

обожженной глины, хрупкость материала которых наиболее достоверно свидетельствует об их местном изготовлении. Найдена скульптура широкого хронологического диапазона, позволяющая проследить развитие греко-бактрийской пластики от ее зарождения до сложения кушанских художественных школ (см. т. 1, стр. 224—255). Так, скульптура селевкидского времени, выполненная в малоазийских эллинских традициях, представлена прекрасной головой правителя (III в. до н. э., необожженная раскрашенная глина). Яркий пример греко-бактрийской школы (сложный сплав местной традиции с эллинским искусством) — алебастровая голова сатрапа, облаченного в кирбасай (III—II вв. до н. э.). Она еще не имеет прямых аналогий среди местных памятников, но некоторая близость ее к скульптуре Хатры и других парфянских центров может быть отмечена. Преобладает в Тахти-Сангин скульптура местного стиля, в которой ясно проступают влияния эллинского, парфянского и гандхарского искусства.

Для подтверждения постоянных связей местного региона с Индией и со скифо-сакско-сибирскими племенами имеют значение отдельные разрозненные и разновременные находки: серебряный фалар с изображением горгонейона и рельеф на костяной пластинке, выполненные в традициях гандхарского стиля, золотое





47. Голова сатрапа в кирбасии из цитадели Тахти-Сангин. Алебастр. III—II вв. до н. э.



48. Навершие в форме головы волко-дракона из цитадели Тахти-Сангин. Нефрит. I в. до н. э.—I в. н. э.

навершие меча (бляха?) с горельефным изображением «хоровода пантер», украшенное вставками из бирюзы, и навершие в виде головы волко-дракона — характерные образцы «звериного стиля».

Раскопки 1983 года выявили полную планировку храма бога Окса, а также значительный материал, перекликающийся с драгоценными изделиями Амударьинского клада: например, золотую пластину с изображением бактрийца, ведущего верблюда, иконография которой тоже имеет аналогии в рельефах Персеполя. Уникальны и обнаруженные в храме фигуры кор (глина, алебастр, роспись), представленные подобно Нике Самофракийской в стремительном движении.

П. И. Р.

Лит.: Литвинский Б. А., Пичикян И. Р. Открытия в Южном Таджикистане. — «Вестник АН СССР», 1980, № 7, стр. 124—133; Пичикян И. Р. Первые открытия памятников искусства античной Бактрии. — «Панорама искусств», 5. М., 1982, стр. 221—232.

В грунтовом погребении могильника Ксиров III (II в. до н. э.—II в. н. э.), расположенного близ кишлака Гумсу (Дангаринский район, Южный Таджикистан), среди многих богатых украшений найдены дутые золо-

тые серьги в виде петухов. Серьги представляют собой прекрасный образец древнего ювелирного искусства. В фигурках птиц каждая сопровождающая деталь (пышные резные гребни, нарядная перевить крыльев, дрожащие подвески-лунницы и жемчужины) усиливает характерную выразительность образа. Тонкость филигранной работы, искусство напаяк сочетаются в этом изделии с некоторой небрежностью штамповки и формовки, что, возможно, свидетельствует о его местном производстве. Поскольку в иранском культурном регионе образ петуха связан с представлениями о солнце, процветании, плодородии, серьги бесспорно имели и значение оберега.

Д. Е. П.

Лит.: Денисов Е. П. Раскопки могильника Ксиров. — «Археологические открытия 1978 г.», М., 1979, стр. 557—558; Denisov E. P. et Grenet F. Bucles d'oreilles en or a images de coqs decouvertes en Bactriane. — *Studia Iranica*, t. 10, 1981, fasc 2, pp. 307—314.

Две терракотовые плитки (образки) с рельефными изображениями божества (см. т. 2, стр. 32—33, илл. 22), по своей иконографии отождествляемого с древнеиранским божеством Фарр (Хварено) найдены в Южном Таджикистане. Одна — на территории Кургана-Тюбе — датирована временем Великих Кушан и следующего за ним столетия, другая — с Пушигинского городища в Дангарском районе — отнесена к III—V векам. Эти датировки представляются более предпочтительными, чем предложенные ранее хронологические рамки существования данного вида коропластики — VI—VIII века (см. В. А. Мешкерис. Терракоты Самаркандского музея. Каталог. Л., 1962, стр. 40—41).

Д. Е. П.

Лит.: Денисов Е. П. Терракотовая плитка из Кургана-Тюбе. — Материалы по истории и истории культуры Таджикистана. Душанбе, 1981, стр. 40—46.



49. Серьга в виде петуха из могильника Ксиров III. Золото, жемчуг. II в. до н. э.—I в. н. э.

50. Медальон из городища Ширин I. Лицевая сторона — камень с портретным изображением, мрамор; обратная — ажурный рельеф, золото, штамповка. III в. до н. э.—II в. н. э.



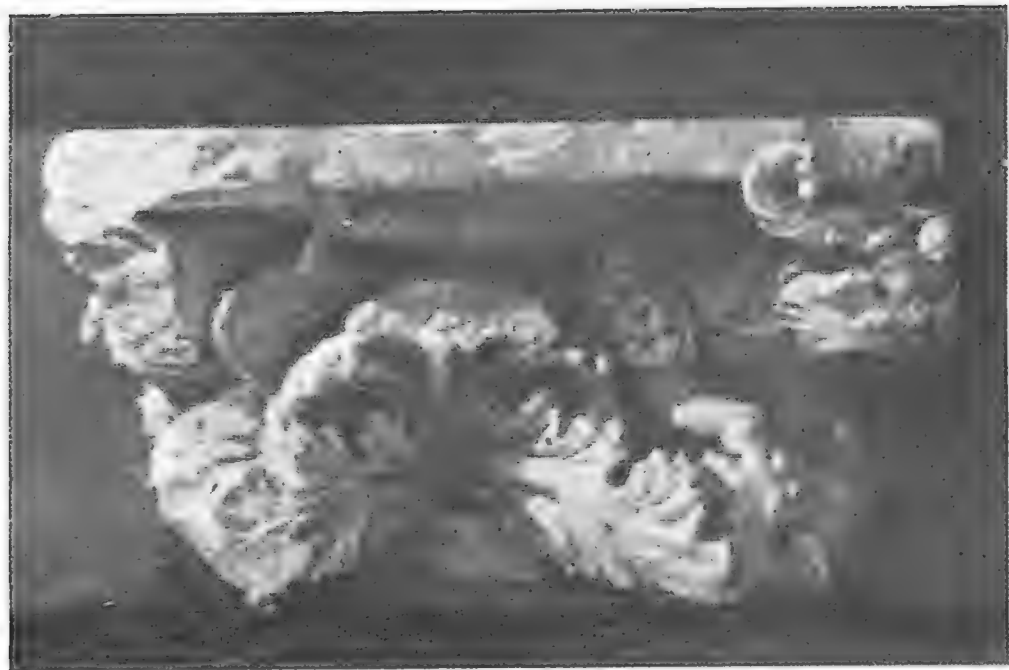


Изучение памятников городища Ширин I ведутся с 1969 года. Городище представляет собой остатки укрепленной цитадели большого города, который расположен на двух склонах (восточном и западном) скалы Ширин (Ленинабадская область Северного Таджикистана). Вскрыт архитектурный комплекс «гребенчатой планировки» позднеантичного времени. Хорошая сохранность, качество кладки и архитектурные достоинства ставят памятник в ряд лучших построек Древней Уструшаны. При раскопках найдено несколько дорогих ювелирных украшений, в том числе уникальный для искусства Средней Азии медальон, на лицевой стороне которого помещена искусно выполненная гемма с очень живым портретным изображением, а на оборотной — золотой ажурный рельеф в виде мужской фигуры в шлеме, с чашей в руке и кувшином у ног. Стилистически медальон может быть отнесен к разряду изделий среднеазиатской выделки, на которых сказалось влияние парфянского искусства. Несомненный интерес представляет и бронзовая полуфигурка коня (со стилизованно представленным всадником), насаженная на оправленный золотом коралловый стержень (возможно, часть гривны).

М. А. К.

Лит.: Негматов Н. Н., Мирбабаев А. К., Абдурасулов М. А. Работы Уструшанского отряда. — «Археологические открытия 1975 г.», М., 1976, стр. 570, илл.; Негматов Н. Н. Художественные изделия из куркатских склепов. — «Декоративное искусство СССР», 1977, № 9, стр. 42.

Находки буддийской архитектуры Афганистана (Хадда), «гандхарской» Индии (капители из Джемальгари), а также греко-бактрийской и кушанской Средней Азии (пилястры на городище Термез, гипсовая капитель Мерва, Айртамский фриз) дают немало примеров включения в архитектурный декор человеческих и зооморфных фигур (последние характерны для местной среднеазиатской традиции; см. т. 1, стр. 233, 251, илл. 353—356). Однако две капители I—II веков н. э., обнаруженные на территории городища Шахринау (кишлак Навобад, Гиссарский район ТаджССР), выделяются среди известных образцов особым богатством и сложностью архитектурных задач. Композиция капителей отличается редким динамизмом, подчиненным строгому ритму. Место угловых волют здесь заняли полуфигуры мощных львогрифонов с выброшенными вперед лапами. Между ними помещены чередующиеся женские и мужские торсы (головы утрачены). Все фигуры утопают в сочных, свободно раскинувшихся листьях аканта. Особенно своеобразно веерообразное акантовое убранство второй капители. Небольшие размеры капителей (36 × 22 см), тонкость моделировки объемов указывают на то, что они украшали интерьер. У одной из капителей сохранилась шейка квадратной в сечении колонны (ширина ствола 17,5 см), что дает некоторый материал для решения вопроса о существовании камен-



51. Капитель из городища Шахринау. Мрамор. I—II вв.

ных колонн в древнем, в том числе и кушанском, зодчестве Средней Азии, а также указывает на то, что в нем применялись колонны круглые и квадратные. Датировка капителей подтверждается не только стилистическими аналогиями, но и найденными на городище монетами.

М. А. М.

Лит.: Мухтаров А., Негматов Н., Раонов В., Якубов Ю. Путешествие в Согдиану. Душанбе, 1982, стр. 6—13.

Очень выразительна голова Будды из мергелистого известняка, найденная на месте уничтоженного городища в Вахшской долине (Южный Таджикистан). Голова является фрагментом трехчетвертной пристенной скульптуры и может быть отнесена к первым векам н. э., то есть времени Кушанского царства. Стилистически это произведение близко скульптуре фриза в Айртаме.

С. В. С.



52. Голова Будды. Вахшская долина. Мергелистый известняк. Кушанская эпоха. I—II вв.

В числе среднеазиатских памятников IV—III веков до н. э.—III—IV веков н. э. за последнее десятилетие наиболее полно исследован крупный бактрийский город — ныне городище Дальверзин-тепе в Сурхан-Дарьинской области УзССР (материал частично рассмотрен в 1-м т. настоящего издания: стр. 226, 232, 251—252), и ряд архитектурных комплексов Бактрии и Согда. Обнаружено, что в эпоху Кушан Дальверзин-тепе, так же, как и города античного Согда (Курган-тепе и Умарамин-тепе), имел высокую цитадель и был опоясан прямоугольником мощных стен и рвом. Внутри города находились кварталы плотной застройки жилого и общественного назначения, среди которых располагались площади и общественные бассейны — хаузы. Тщательное изучение крепостной архитектуры привело к интересному открытию: оборонительные башни в ряде городов античного времени обретают восходящую к древней местной традиции полуцир-

кульную форму. Важный материал получен и о жилой архитектуре бактрийского города. Установлено, что дома состоятельных горожан варьировали сходную композиционную схему: колонный айван, обжаты гладью смежных стен, за ним вестибюль, далее — зал-гостиная; эту центральную группу охватывает коридор, вдоль которого расположены жилые и хозяйственные помещения; имеется также изолированная домашняя молельня с нишей для возжигания огня. Впереди дома — парадный дворик, с тыла — хозяйственный двор, обстроенный службами. Колонны главного айвана были деревянными, основанными на каменных базах аттического профиля. Эта деталь явно эллинистического происхождения, так же как коринфизированные капители угловых антов и терракотовые антефиксы, обнаруженные на ряде кушано-бактрийских городищ. Исследования показали, что дворцовая архитектура эпохи Кушан во многом развивала ту же типологию. Так, центральная часть согдийского дворца в Ер-Кургане (III—IV вв.) включала вестибюль и зал в обводе коридора. В близком к нему по времени кушано-бактрийском дворце на Зартепе главный зал имел два ряда деревянных колонн на каменных аттических базах.

Новые памятники культовой архитектуры эпохи Кушан открыты в Северной Бактрии. Самый значительный из них буддийский монастырь Фаяз-тепе близ Термеза. Продолговатый в плане, он состоит из трех частей с внутренними дворами в обводе помещений и колонными террасами. Центральная часть — наиболее парадная, в ней были главные святилища со статуями и двор, обведенный колонными айванами; стены были покрыты живописью. Северо-западная часть монастыря включала сводчатые залы для монашеских собраний и кельи, а юго-восточная — имела хозяйственно-бытовое назначение. Снаружи близ центральной части располагалась ступа.

В недавнее время изучен ряд храмов, посвященных очень стойкому и популярному в Средней Азии культу Великих богинь. Так, на Дальверзин-тепе обследованы два небольших храма Великой бактрийской богини. Они имели прихожую, святилище, обведенное в одном из храмов коридором, подсобные комнаты. В оформлении использовались живопись и скульптура. Монументальный согдийский храм женского божества открыт в Ер-Кургане. Фасад храма выделен айваном, за которым располагался продолговатый зал с двумя мощными колоннами, поддерживавшими, как и стены, основные прогоны перекрытия; на стенах — множество арочных ниш. Стены, ниши и колонны были оформлены живописью.

П. Г. А.

Скульптура из недавних открытий на землях Узбекистана стилистически разнородна — в зависимости от времени создания и содержания пластических циклов. Глиняную статую бактрийской богини I века н. э. из храма на Дальверзин-тепе следует отнести к той же стилистической линии, что и скульптуру Халчаяна (см. т. 1, стр. 244 и далее). Это очень реалистический образ полной немолодой женщины, как бы воплощающий идею зрелого материнства. К характерным образцам гандхарской школы ваияния следует отнести обнаруженные в монастыре Фаяз-тепе голову Будды (гипс на глиняной основе, раскраска) и рельефное изображение Будды в традиционной позе размышления — «дхьяна-мудра», сидящего под деревом Бодхи в окружении умиленных монахов (плита мраморовидного известняка).

В отличие от канонизированных образов изображения второстепенных персонажей буддийской мифологии — гениев и дэват, найденные на Дальверзин-тепе трактованы с большой свободой. И если иные из них несут отсвет эллинистического ваияния, напоминая творения школы Праксителя, то другие были





53. Буддийская стела из Фаяз-тепе. Мрамор-видный известняк. Кушанская эпоха. II в.

почерпнуты мастерами из окружавшей их бактрийско-кушанской среды.

Особую группу в этой скульптуре составляет мирское окружение Будды. Это прежде всего те дарители, на средства которых создавались или расширялись монастыри и ступы. В Айр-таме обнаружена нижняя половина белокаменной стелы с бактрийской дарственной надписью некоего Шодия и изображением супружеской пары. Целиком принадлежит кушано-бактрийской среде целая группа светских персонажей, найденная в дальверзинском святилище (раскрашенный гипс на глиняной основе). Здесь примечательно разнообразие лиц — по-видимому, портретов реальных представителей дальверзинского правящего дома, но не экспрессивно-реалистических, как в Халчаине, а идеализированных, без примет возраста или чувств, которые потревожили бы личную маску.

Позднее в местной скульптуре заметно нарастает абстрагирование образов. Голова из Ер-Кургана (III в. н. э.) с бесстрастным лицом, черты которого акцентированы контрастной окраской (резким обводом бровей, широко открытых глаз и рта), имеет странное сходство с древнемесопотамской пластикой. В IV—V веках н. э. наряду с такого рода архаизирующим стилем вырабатывается новое направление пластического искусства. Оно предстает в скульптуре из Куёв-тепе — загородной усадьбы, по-видимому, принадлежавшей правителю бактрийского города Зар-тепе. Фрагменты пластической композиции, оформлявшей зал второго этажа, выполнены в традиционных для Средней Азии материалах (глине с окраской) и расположении (головы в круглом объеме, торсы в трехчетвертном). Новое же заключается в самой пластической манере: мягкая окатанность объемов создает легкие светотеневые переливы и контрастирует с мелкой разработкой прядей волос и деталей головных уборов, привлекающих внимание сложностью и разнообразием. Лица не бесстрастны, но и не экспрессивны, они исполнены томности и как бы отстраненности от земного. Эти особенности стиля найдут свое продолжение в VI—VII веках н. э. в скульптуре Аджиана-тепе, Фундукистана и Кундуза.

Новыми находками обогатилась мелкая терракотовая пластика. Многочисленны изо-

бражения местных чтимых богинь, лепные всадники-уродцы на коньках и просто лошади. Обнаружены также статуэтки неизвестных ранее типов, связанные, очевидно, с местными культами и мифологией. В их числе обнаженный юноша, обвитый парой змей, сюжетно, возможно, смыкающийся с мифом о Заххаке; мужчины в кушанских кафтанах; персонажи «дионисийского» ряда — музыкантши, играющие на лютне или арфе, козлоухие танцоры.

П. Г. А.

Значительно расширились представления о живописи Средней Азии. На стенах буддийского монастыря Кара-тепе в Старом Термезе обнаружены каноничное изображение сидящего Будды, контурно нанесенное красной краской, а также фрагменты полихромных росписей: Будда, стоящий в ореоле света (мандрола), голова пожилого монаха. Особый интерес представляют многокрасочные росписи из Фаяз-тепе. На одной из стен центральной монастырской группы внизу сохранились фигуры донаторов в типично кушанских костюмах, а на отдельном фрагменте — головы донаторов, чей твердо очерченный безбородый профиль и подстрижка волос напоминают римлян раннеимператорской эпохи.

Приверженность к чисто бактрийским традициям запечатлена на фрагментах живописи из гражданских и культовых зданий на Дальверзин-тепе, никак не связанной с буддизмом. В одном из богатых жилых домов обнаружен профиль бородатого воина в синем шлеме и часть морды его коня; в другом — фрагмент женского лица и когтистая лапа хищника или грифона. Из росписей в Южном храме Великой бактрийской богини найдены изображения героя и коня. В росписи Северного храма были представлены восседающая на троне женщина (богиня?), жрец и жрицы с младенцами в воздетых руках.

Стилистические особенности северо-бактрийской живописи характеризуют ограниченная красочная гамма (преобладают красный двух видов, белый, черный, реже желтый, зеленый, голубой цвет, оттенки достигаются примесью белил), одноплановость изображений, контурный набросок рисунка, корректировавшийся в процессе росписи, иногда — объемная моделировка при помощи сгущения краски или красочных штрихов. Широко открытые глаза с черным обводом век и приподнятыми зрачками придают всем лицам росписи (в том числе детским) ту духовную напряженность, которая присуща, например, фаумскому портрету.

Позднеантичная живопись Кашкадарьинского Согда обнаружена в Ер-Курганском храме. На одной из сырцовых колонн, окрашенной в густо-красный цвет, белой краской нанесены силуэты неспешно шествующих женщин в широких длинных платьях. Как и упомянутая выше скульптурная голова из этого храма, живопись выглядит крайне архаичной.

Недавние археологические открытия в Узбекистане углубили и расширили знания о художественных ремеслах первых веков новой эры, особенно Бактрии. Редкий интерес имеет Дальверзинский клад I века н. э., который, помимо многочисленных слитков золота, включает ювелирные вещи очень тонкой работы и разнообразного состава. Некоторые из них (например, браслеты и гривны с утолщенными концами, витые браслеты и серьги) имели широкий ареал в античном мире, но другие специфичны для определенной среды. Таковы три украшения: длинное ожерелье из перевитых шнуров, соединенных гнутыми цилиндрами с инкрустацией алмадинами и бирюзой, явно индийского происхождения; бактрийская пектораль с фигурной застежкой, обрамляющей сердоликовую гемму, на которой вырезана голова Геракла; и наконец, круглая бляха с рельефным изображением свернувшегося кольца фантастического ушастого зверя, имеющего аналогии



54. Голова принца из «зала царей» в святилище на Дальверзин-тепе. Гипс. Кушанская эпоха. I в.



55. Статуя Вельможи из «зала царей» в святилище на Дальверзин-тепе. Глина, гипс. I в. Фрагмент



в скифо-сарматском «зверином стиле». Дальверзинский клад воплощает синтетический характер кушанской культуры на территории Бактрии, вобравшей бактрийские, индийские и скифо-сарматские черты.

П. Г. А.



56. Бляха в виде свернувшегося хищника из клада на Дальверзин-тепе. Золото. I в.

*Лит.:* Буддийский культовый центр Кара-тепе в Старом Термезе. — Материалы совместной археологической экспедиции на Кара-тепе (под общ. ред. Б. Я. Ставиского). М., 1972.; Альбаум Л. И. Раскопки буддийского комплекса Фаяз-тепе. — В кн.: «Древняя Бактрия». Л., 1974, стр. 53—57; Щетенко А. Я. Раскопки монументального архитектурного комплекса Зар-тепе. — В кн.: «Древняя Бактрия». Л., 1974, стр. 42—48; Новые находки на Кара-тепе в Старом Термезе (под общ. ред. Б. Я. Ставиского). М., 1975; Асанов А. А. Фаяз-тепе. — «Строительство и архитектура Узбекистана», 1976, № 6, стр. 32—33; Дальверзин-тепе — кушанский город на юге Узбекистана (под общ. ред. Л. И. Ремпеля). Ташкент, 1978, стр. 75—97, 130—170; Массон В. М. Изучение кушанских и раннесредневековых памятников на юге Узбекистана. — «Археологические открытия 1977 г.», М., 1978, стр. 530—531; Пугаченкова Г. А. Художественные сокровища Дальверзин-тепе. Л., 1978; е е ж е. Искусство Бактрии эпохи Кушан. М., 1979, стр. 160, 167, рис. 175, 176; Пугаченко

ва Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. Древность и средневековье. М., 1982; Сулейманов Р. и др. Раскопки городища Ер-Курган. — «Археологические открытия 1977 г.», М., 1978, стр. 539—540; 1978 г. М., 1979, стр. 562; Буддийские памятники Кара-тепе в Старом Термезе (под общ. ред. Б. Я. Ставиского). М., 1982.

## ИСКУССТВО АЛТАЯ И ЮЖНОЙ СИБИРИ В СКИФСКОЕ ВРЕМЯ

Новые исследования кургана Аржан (долина реки Уюк) 1971—1974 годов экспедицией Тувинского НИИЯЛИ и ИА АН СССР обнаружили большое количество художественных изделий раннескифского времени: богато украшенные изображениями скифского «звериного стиля» наконечники, конская сбруя, оружие, бляхи и пряжки, выполненные из золота, бронзы, кости с помощью литья, штамповки, чеканки, гравировки и инкрустации. Вновь найденный и ранее добытый материал раскопок Аржана позволил поставить по-новому вопрос о происхождении и формировании скифо-сибирских культур, в нем отражена в хорошо сложившихся формах вся скифская «триада» (комплекс определенных типов оружия, конской упряжи и предметы, выполненные в «зверином стиле»), что изменяет существующее сейчас представление о генезисе скифской культурной общности.

Л. Н. Б.

*Лит.:* Грязнов М. П. Аржан — царский курган раннескифского времени в Туве. Л., 1980.

Исследования Североазиатской комплексной экспедиции ИИФФ Сибирского отделения АН СССР (Восточноалтайский отряд) конца 1970-х — начала 1980-х годов значительно дополнили представления об искусстве ирано-алтайских племен в эпоху раннего железного века (см. т. 1, стр. 255—275). Среди множества найденных высокохудожественных изделий выделяется экспрессивная погребальная маска (золото, чеканка) из 4-го кургана могильника Уландрык III (Горно-Алтайская автономная область, местность Комей), а также изображения животных, зверей, птиц, выполненные из бронзы, дерева, вырезанные из кости, добытые в курганах Юстыд XII, Бар-Бугазы I и II. Это не только превосходные образцы искусства, но и новые данные о заупокойном ритуале (в частности, интерпретация украшения сакрального головного убора погребенного на

материале собственно пазырыкской группы курганов). Вместе с тем находки дают и новую возможность проследить все четче вырисовывающиеся культурные связи и взаимовлияния племен и народов, обитавших на очень широком ареале территории нашей страны в данную историческую эпоху.

Л. Н. Б.

*Лит.:* Кубарев В. Д. Курганы Юстыда. — «Археологические открытия 1977 г.», М., 1978, стр. 242—243; 1978 М., 1979, стр. 235—237; е го ж е. Курганы Юстыда и Бар-Бугазы I и II. — «Археологические открытия 1980 г.», М., 1981, стр. 187.

В последнее десятилетие особенно возросло число открытых в Южной Сибири петроглифов (см. т. 1, стр. 88—90, 92, 281—283) с зооморфными, антропоморфными, астрономическими и фантастическими изображениями. Характер рисунков их очень разнообразен — то предельно близок натуре и поражает своей выразительностью, подчас смелой экспрессией, то причудливо стилизован или почти схематичен. Большая часть открытых петроглифов представляет собой наслоения разновременных рисунков, в которых наиболее ранние датируются неолитом, а наиболее поздние — эпохой феодализма. Многие элементы наскальных композиций проливают новый свет на культурные связи, мифологию, религиозные и космологические представления древних народов юга Сибири, являясь необычайно яркой страницей духовной жизни прошлого. Наиболее интересные из них зафиксированы: в урочище Алды-Бель I и II — рисунки раннескифского времени (правобережье Улуг-Хема, Енисейская экспедиция Тувинского НИИЯЛИ, 1976); в древних святилищах Мугур-Саргол и Ортай-Саргол — группа рисунков V—IV веков до н. э. («Тропа Чингиз-хана», Саянский каньон Енисея, экспедиции ЛОИА АН СССР, 1976—1980); в окрестностях Улан-Удэ — изображения, датируемые поздней бронзой — началом железа (притоки реки Селенги — Чикой, Хилок, Джида, Тамник, исследования ЭМНЗ Бурят АССР, 1977).

Л. Н. Б.

*Лит.:* Грач А. Д. Петроглифы Алды-Беля. — «Археологические открытия 1976 г.», М., 1977, стр. 196—197; Дэвлет М. А., Студзицкая С. В., Зенков В. К., Шулгин В. Л. Петроглифы Саянского каньона Енисея. — «Археологические открытия 1976 г.», М., 1977, стр. 201—202; Тиваненко А. В. Новые петроглифы Западного Забайкалья. — «Археологические открытия 1977 г.», М., 1978, стр. 278—279; Дэвлет М. А. Наскальные изображения Саянского каньона. — «Археологические открытия 1979 г.», М., 1980, стр. 205—206, илл.; е е ж е. Петроглифы Мугур-Саргола. М., 1980; Окладников А. П. Новые петроглифы Прибайкалья и Забайкалья. Новосибирск, 1980.



# ТОМА 2-й, 3-й

## ИСКУССТВО IV—XVIII ВЕКОВ

### ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА IV—НАЧАЛА XVIII ВЕКА

В 1979 году в восточной части поселения Зеравшан (гора Сурх, ТаджССР) был обнаружен деревянный идол. Находка подтверждает сообщения письменных источников о существовании в Согде, Хорезме и Уструшане до прихода арабов наряду с храмами огня храмов богов-идолов. Судя по всему, полусидящая фигура, вырезанная из одного куска дерева, руки которой от локтя изготовлялись отдельно, одевалась и обувалась согласно иконографическому канону и устанавливалась в храме на специальном приспособлении. Кольчуга, пояс с кинжалом и мечом, надетые на идола из Зеравшана, а главное, лучистый венец с шаром в центре на голове свидетельствуют, что найдено изображение бога Митро-Ахуро. Особенно тщательно и искусно проработаны не прикрытые одеждой части статуи — голова и кисти рук. По своим стилистическим особенностям скульптура может быть отнесена к V—VI векам н. э. Эта уникальная находка говорит о высоком профессиональном и художественном уровне скульптурной школы Согда в раннесредневековый период и является пока единственным образцом статуарного изображения идола этого времени не только для Согда, но и для других районов Средней Азии.

Я. Ю. Я.

*Лит.:* Jakubov J. Eine Holzskulptur vom oberen Zerafsan (UYSSR).—«Das Altertum». 1983, № 1, S. 181—185.

В 1978 году в кургане V—VI веков Ляхш II (верховья реки Вахш) найдена серебряная чаша. На Тохаристанской территории Таджикистана такое изделие обнаружено впервые. Чаша исключительна по изображенному на ней сюжету, не имеющему прямой аналогии среди известных изображений на серебряных изделиях Ирана периода Сасанидов, а также среднеазиатских и соседних областей. Это мифологическая сцена, возможно, связанная с локальным вариантом культа винограда и богини плодородия Тохаристана. В характере изящного декоративного гравированного рисунка, украшающего чашу, заметно влияние индийского искусства, однако целый ряд деталей — тип лица богини, особенности прически и серег — свидетельствует о местном тохаристанском происхождении находки.

Я. Ю. Я.



57. Идол из поселка Зеравшан. Дерево. V—VI вв. Фрагмент

*Лит.:* Мухтаров А., Негматов Н., Раинов В., Якубов Ю. Путешествие в Согдиану. Душанбе, 1982, стр. 13—18.

Исследования Куркатских склепов (Ленинабадская область ТаджССР) ведутся с 1974 года. Склепы вырублены на крутом восточном склоне скалы Ширин и в III—VI веках н. э. служили усыпальницей аристократии Уструшаны. Каждый склеп имеет обширную камеру с маленькой погребальной нишей в глубине. Обнаружено около тридцати склепов, из которых извлечена самая крупная в Средней Азии коллекция ювелирных украшений (серег, перстней, подвесок, браслетов, бронзовых зеркал, печатей) большей частью местного изготовле-



58. Чаша из кургана Ляхш II. Серебро, золочение. V—VI вв. Фрагмент

ния. Особенно многочисленны бусы и амулеты (свыше двух тысяч) из полудрагоценных камней, морских гаек, раковин, а также пасты. Среди них стилизованное изображение дикого кабана из перламутра, амулет из черного камня с изображением горного козла, бусины из синей и белой пасты со штампованными изображениями человеческой головы, лягушки. В коллекции есть и золотые изделия, например два брактеата с портретными оттисками, пирамидальной формы подвески и большие серьги, украшенные перегородчатой эмалью.

М. А. К.

*Лит.:* Негматов И. Н., Билалов А. И., Мирбабаев А. К. Открытие скальных склепов у селения Куркат.—«Археологические открытия 1974 г.». М., 1975, стр. 540; Негматов И. Н., Мирбабаев А. К., Абдурасулов М. А. Работы Уструшанского отряда.—Там же. 1975. М., 1976, стр. 569—570. Негматов И. Н. Художественные изделия из Куркатских склепов.—«Декоративное искусство СССР», 1977, № 9, стр. 42—44.

Во время земляных работ в Чилеке (Самаркандская область) обнаружены четыре серебряные чаши. Одна из них, видимо, сасанидского происхождения (конный царь охотится на льва и леопарда), две чаши ложчатой формы — согдийские (на одной из них курсивная





59. Налеп с охотничьей сценой. Фрагмент сосуда из городища Кафыр-Калы. Керамика. VI—VIII вв.



60. Каменные изваяния из Чуйской долины. VIII—X вв.

согдийская надпись). Четвертую относят к бактрийско-эфталитским изделиям. Между тем она могла быть изготовлена для завоевателей и согдийскими мастерами, поместившими на дне чаши профиль эфталитского царя, но украсившими ее мотивами, сходными с встречающимися на местных оссуариях (см. ниже). Стилистически памятник восходит скорее всего к V веку.

П. Г. А.

Лит.: Маршак Б. И., Крикис Я. К. Чилекские чаши. — «Труды ГЭ», т. X. Л., 1969, стр. 55—80.

Целый комплекс оссуариев (костехранилищ, астадонов, см. т. 2, стр. 34), датируемых VI—VII веками, вскрыт у Иштихана, а один обнаружен близ Лоиша (Самаркандская область). Прямоугольной формы оссуарии с пирамидальными крышками украшены рельефами, отлитыми матрицами. Главный мотив — женские

и мужские фигуры в драпирующихся одеждах, с различными ритуальными атрибутами в руках, стоящие под арками. Типологически они близки к найденным еще в начале нашего века оссуариям из Бия-Наймана (ГЭ), но имеют лучшую сохранность и значительно богаче их по составу изображений. Особенно интересен оссуарий из Лоиша, на лицевой стенке которого изображен алтарь с пылающим огнем, двое жрецов в легких развевающихся одеждах, а на крышке — две парящие пэри, полумесяц и солнечный диск. Стил мьянкальских рельефов обнаруживает полное сходство со стилем резного дерева из Калаи-Ках Каха (ТаджССР).

П. Г. А.

Лит.: Пугаченкова Г. А. Археологические исследования Узбекской археологической экспедиции. — «Археологические открытия 1979 г.». М., 1980, стр. 420—422; е е ж е. Исследования в Иштиханском районе. — «Археологические открытия 1979 г.». М., 1980, стр. 452—454.

При раскопках городища Кафыр-калы (Вахшская долина) было найдено несколько керамических рельефов, датируемых VI—началом VIII веков, отлитых на сырой глине до обжига. Не исключено, что в некоторых случаях керамисты использовали штампы для производства металлических чаш. Два рельефа являются примером творческой переработки местными мастерами популярных в сасанидской горевтике сюжетов: сцены нападения льва на всадника (находка 1968 г.) и охоты всадника на горного барана (находка 1979 г.). Особенно характерен первый рельеф (возможно, украшавший оссуарий), в котором тема схватки царя со зверем уже не трактуется в духе иранского искусства, где победа царя была предопределена, а скорее напоминает яростную схватку зверей в искусстве сибирских скифов.

К редким образцам керамической посуды относится также фрагмент доньшка чаши (красный ангоб) из Кафыр-калы с рельефным изображением оленя — фарна (покровителя, находка 1980 г.), выполненным очень декоративно и полным движением. Рельеф обрамлен лентой растительного орнамента, сходного с орнаментами, применявшимися в архитектурном декоре буддийских храмов раннего средневековья.

С. В. С.

Лит.: Соловьев В. С. Раскопки Кафыр-Калы. — «Археологические открытия 1980 г.». М., 1981, стр. 480.

Искусство кочевых тюрков VI—X веков представлено новыми образцами художественной бронзы и каменных изваяний. В 1973 году на южном побережье озера Иссык-Куль раскопано погребение с конем, в котором был обнаружен комплект ажурных, богато украшенных зооморфным и растительным орнаментом бронзовых с позолотой накладок на боевой пояс. В последние годы к иконографической классификации каменных изваяний, предложенной Я. А. Шером, удалось добавить два новых типа: женские изваяния в трехрогих головных уборах и мантиях-накидках; женские изваяния с зеркалом в левой руке. Изобразительное искусство кочевников Тянь-Шаня этого времени иконографически и функционально тесно связано с искусством Согда, Тохаристана и других земледельческих оазисов Средней Азии. Не исключено, что некоторые типы каменных изваяний копировали «согдийских идолов», уничтоженных в VIII веке арабскими завоевателями.

М. В. П.

Лит.: Мокрынин В. П. О женских каменных изваяниях Тянь-Шаня и их этнической принадлежности. — В сб.: «Археологические памятники Прииссык-куля». Фрунзе, 1975, стр. 113—119.

При раскопках городища Беловодская крепость и Краснореченское, кроме фрагментов глазурованной керамики с полихромной подглазурной росписью, найдены оссуарии, украшенные по фасаду тремя рельефными терракотовыми фигурками, отлитыми штампом, и

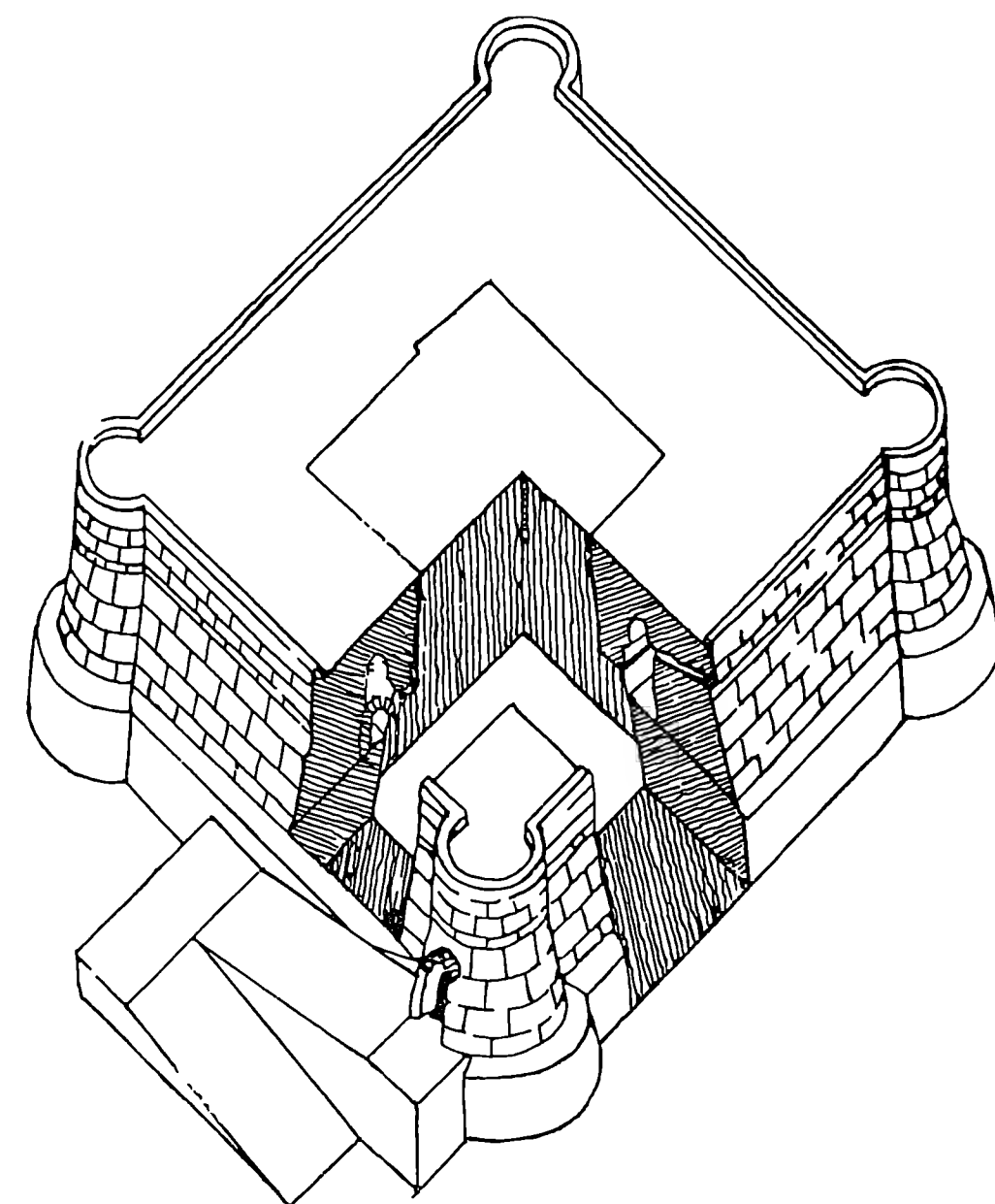
печать с изображением благородного оленя, мастерски вырезанного контррельефом на хорошо отшлифованном овальном срезе опала. Оссуарий и печать относятся к VIII—X векам и имеют аналогии в раннесредневековом искусстве Средней Азии.

М. В. П.

Лит.: Горячева В. Д., Береналиев О. Раскопки Краснореченского городища. — «Археологические открытия 1978 г.». М., 1979, стр. 590; Мокрынин В. П., Заурова Е. З. Исследования городища Беловодская крепость. — «Археологические открытия 1978 г.». М., 1979, стр. 593.

Продолжительные археологические раскопки замка Чильхуджра (Чильхуджра — Сорок келий), известного памятника раннесредневековой фортификационной архитектуры Уструшаны, выявили в нем много общего с подобными, но плохо сохранившимися постройками Согда, Тохаристана, Семиречья (см. т. 2, стр. 11). Этот двухэтажный замок имеет различной конфигурации и назначения помещения, большой застроенный двор и является образцом постройки, органично соединившей в себе назначение крепости и жилья. Установлено, что он претерпел три крупных строительных этапа, каждый из которых был связан со значительными изменениями его облика и планировки. К наиболее древнему периоду относится центральное ядро замка из четырех помещений. Затем были возведены западная, северная и восточная анфилады периферийных помещений, отличающиеся более узкими пропорциями и большей стрелой подъема сводов. К последнему периоду принадлежит южная анфилада и весь второй этаж с пандусом. Детальное изучение всего комплекса дало очень ценный материал о среднеазиатском строительном искусстве средневековья. Были открыты новые варианты комбинированной кладки, пунктирная кладка с рустовкой. Впервые встречены купольные помещения, имеющие в плане трапецию и четверть круга. Особенный интерес вызвал кусок уцелевшей обводной галереи, окруженной массивным сырцовым парапетом. Предполагают, что она огибала весь второй этаж по периметру внешних стен. До сих пор о существовании таких галерей было известно лишь по воспроизведениям в живописи и горевтике.

Использование строителями Чильхуджры в качестве источников света тромпов отодвинуло



61. Уструшанский замок Чильхуджра. VI—VIII вв. Реконструкция второго периода строительства В. Б. Семенова



на два-три века назад принятую датировку применения подобного приема в оборонной архитектуре Средней Азии. В Чильхуджре встречено также наиболее рациональное и смелое из известных решений пандуса как сводчатого, бесступенчатого подъема, спирально вьющегося вокруг круглого центрального столба здания и достигающего крыши замка.

При раскопках найдены многочисленные (современные архитектуре) изделия из дерева, керамики, тканей и произведения искусства. Наибольший интерес представляют две деревянные головки, напоминающие деревянную скульптуру Пенджикента (см. т. 2, стр. 27, илл. 15—18) и золотой брактеат (V—VII вв.). Как полагают, эти находки являются подтверждением исторических источников о существовании в Уструшане своих художественных центров.

П. У. П.

Лит.: Пулатов У. П. Чильхуджра. — «Материальная культура Уструшаны», вып. 3. Душанбе, 1975.

Прочтение среднего участка арабской надписи на мавзолее Араб-ата в Тиме подтвердило тот факт, что дата «978 год» в конце этой надписи относится ко времени сооружения мавзолея, а не смерти погребенного в нем лица. Постройка этого памятника должна быть отнесена к X веку, а не к XI, как указано в нашем издании (см. т. 2, стр. 39). Эта дата существенно меняет представление полувековой давности о том, будто порталные композиции, фигурные кладки парами кирпичей и геометрический узор гирих появляются в Средней Азии лишь при Караханидах. Теперь ясно, что такие приемы и формы сложились здесь еще в саманидское время

П. Г. А.

Лит.: Кочнев Б. Д. Изучение эпиграфических памятников Самаркандской области. — «Археологические открытия 1975 г.», М., 1976, стр. 528—529.



63 Курильница в форме барса из городища Хульбук. Бронза. IX — начало X в. Мастер Али ибн Аби Наср

Раскопки караван-сарая Рабат-и-Малик XI века выявили своеобразие его пространственной композиции: порталный вход вел в передний двор, за ним были другие дворы, обведенные подсобными и жилыми помещениями. В глубине, на главной оси, располагался восьмигранный в плане зал с куполом на устоях в форме пучков колонн и обводными коридорами вокруг. Дворовый айван был декорирован резным штукком с геометрическим и эпиграфическим орнаментом

П. Г. А.

Лит.: Немецкая Н. Б. Новые данные о Рабат-и-Малике. — «Строительство и архитектура Узбекистана», 1980, № 1, стр. 22—26.

Археология обогатила собрания средневековой художественной керамики Мавераннахра. Особенно обильны находки керамики X — начала XIII века из Ташкента, которую отличает прекрасное качество глазурей, цвета и богатство орнаментации

П. Г. А.

Лит.: Филанович М. И. Ташкент. Зарождение города и городской культуры. Ташкент, 1983.

Раскопки 1957—1980 годов на территории средневековой области Хутталъ (ныне Кулябская и Курган-Тюбинская области ТаджССР), известной до сих пор лишь по сочинениям арабских средневековых географов, открыли два городища IX—XI веков — Хульбук и Сайед и существенно обогатили представления о структуре, внешнем облике, монументально-декоративном и прикладном искусстве больших средневековых городов Средней Азии.

Городище Хульбук — цитадель столицы правителей Хутталъ датируется в ранних слоях монетами IX — начала X века, а в последний

период обживания — монетами 1030 года. Прямоугольная в плане цитадель разделена на три части. Центральная — представляет собой двор, вымощенный жженым кирпичом. В южной части расположен дворец, помещения которого группируются вокруг крестообразного коридора. Жилые и парадные комнаты дворца украшены резными алебастровыми панно с узорами растительного и геометрического орнаментов, эпиграфическими вставками и зооморфными мотивами (см. т. 2, стр. 70). Среди последних преобладают условные, но не лишённые выразительности изображения львов, идущих друг за другом по прямоугольнику панно, парных во фризах и на капителях колонн, где встречаются и объёмные изображения. В комнатах найдены высокохудожественные изделия из стекла, бронзы, кости, многоцветная глазурованная и лепная расписная посуда, художественная неполированная керамика с резным и штампованным орнаментом. Многочисленны также находки люстровой посуды местного производства с изображением граната и кипариса.

В северной части цитадели постройки расположены вокруг водоема, от которого к зданиям идет кирпичная вымостка. Внутренние помещения группируются вдоль больших зал и украшены резным ганчем. В этой части цитадели впервые в Южном Таджикистане обнаружена сюжетная живопись IX—XI веков, украшавшая внешние стены построек. Соединенные фрагменты открыли изображение юноши воина — прямую аналогию росписи XI века в аудиенц-зале Южного дворца газневидов в Лашкари-Базаре (Лашкаргах, близ Буста), где изображены воины из свиты Махмуда Газневидского.



62. Капитель с изображением львиных голов из городища Хульбук. Алебастр. IX — начало X в.



Среди находок 1978 года на городище Хуль-бук выделяется бронзовая фигурная курильница в виде барса, возможно, не местного происхождения. Ее поверхность покрыта ажурным геометрическим и растительным узором, на боках арабская надпись с именем мастера — Али ибн Аби Наср и арабская пословица: «Каждому делу свой исполнитель».

Г. Э. Г.

Лит.: Искусство Средней Азии эпохи Авиценны. Составитель Л. Айни. Душанбе, 1980, илл. 81, 86, 88, 106, 107.

Раскопки 1971—1980 годов на берегу реки Пяндж (юго-восточная окраина Кулябской области) открыли средневековое городище Сайед, датируемое монетой 998 года. В северной части городища, состоящей из прямоугольных и квадратных в плане построек, раскрыты два здания. Одно производственного, другое — жилого назначения. В последнем почти все внутренние и наружные стены богато декорированы. Орнамент комнатных панно крайне разнообразен. Рельеф дворовых стен имитирует колоннаду, стволы которой покрыты косой и прямой штриховкой, квадратами, меандром, косо нарезанными листочками, напоминающими резьбу по дереву. Капители, украшенные листьями аканта, в углублениях подцветены голубой, а промежутки между колоннами — желтой краской. Резьба при изображении архитектурных деталей — объемная, в орнаментах плоская. Резной штук Сайеда вводит в научный обиход не встречавшиеся еще на территории Таджикистана примеры высокохудожественной декорации, отличающейся оригинальностью мотивов и приемов. Наиболее близкие аналогии им усматриваются в декоративном штук IX—X веков Самарры (т. 2, стр. 10).

Г. Э. Г.

Лит.: Гулямова Э. Г. Раскопки на городище Сайед. — «Археологические открытия 1974 г.». М., 1975, стр. 536; 1975. М., 1976, стр. 562—563; 1976. М., 1977, стр. 544—545; 1977. М., 1978, стр. 555—556; 1979. М., 1980, стр. 472—473.

В окрестностях Сайеда, в кишлаке Дахана в 1978 году было найдено литое бронзовое зеркало, выполненное в стиле классических зеркал, изготовлявшихся на Востоке. Обратная сторона его украшена барельефными изображениями двух сфинксов в геральдической позе и благопожелательной арабской надписью. Оно имеет близкую аналогию зеркалу из собрания Р. Харари (США).

Г. Э. Г.

В последнее десятилетие археологами Таджикистана исследован целый ряд памятников в ГБАО. Находка святилища огня VII—VIII веков в кишлаке Зонг (при слиянии рек Пяндж и Вахандарьи) дала первое подтверждение письменных источников о принадлежности жителей Памира до принятия ислама к огнепоклонникам. Святилище имело несколько помещений, располагавшихся по крестовидному плану, и дворик с каменной оградой.

Получены также обширные сведения о характере других средневековых построек: сельских усадеб, в частности усадьбы X—XII веков на берегу реки Токуз-Булак близ кишлака Варшез, имевшей защитное устройство с двумя оборонными башнями; о поселении рудокопов XI века (правый берег реки Базар-Дара, приток Мургаба) с караван-сараям и участком сплошной жилой застройки, в планировку которого входили святилище огня и кладбище. Все постройки возведены из местных пород камня кладкой на глиняном растворе без фундамента.

Б. М. А.

Близ райцентра Ишкашим обнаружена пристань Караван-сарай Доркышт, сооруженная на месте переправы через Пяндж торговых

караванов, следовавших ваханским отрезком международного «шелкового пути», и функционировавшая с VI по XII век. Постройка — ромбовидной формы, укрепленная восемью круглыми башнями, которые соединялись между собой коридорами с выходом во внутренний двор. Строительный материал здесь сложнее: при возведении стен крайние ряды выкладывались из крупных камней в один ряд, середина заполнялась мелкими камнями, выше двух метров стены башен сложены из сырцового кирпича.

Б. М. А.

Лит.: Средневековые памятники Шунгана (материалы 1972 года). — «Археологические работы в Таджикистане», вып. XII (1972). Душанбе, 1976, стр. 146—154; Бубнова М. А. Огнепоклонники на Памире. — «Раннесредневековая культура Средней Азии и Казахстана» (Тезисы Всесоюзной научной конференции в Пянджикенте. 26—31 августа 1977 года). Душанбе, 1977, стр. 98—100; е е ж е. Раскопки рабада на поселении Базар-Дара (полевой сезон 1974 года). — «Археологические работы в Таджикистане», вып. XIV (1974). Душанбе, 1979, стр. 242—253;

Комплексное исследование памятников материальной культуры Южного Казахстана, Отрарского оазиса и древнего города Отрара, начатое в 1971 году, показало, что бытовавшее представление о казахах и их предках, как о «чистых» кочевниках, никогда не знавших элементов оседлости, земледелия и городской культуры, неверно. Именно Отрарский оазис и прилегающий к нему регион долины реки Сырдарьи являлись древнейшим центром оседлости, ирригационного земледелия и средневековой городской цивилизации на территории Казахстана, отличной от согдийской и хорезмийской. Ее истоки восходят к древнейшей культуре присырдарьинских племен эпохи поздней бронзы и оседлых саков X—IV веков до н. э., о чем рассказывают руины свыше 150 поселений, замков-крепостей и городов, а также следы мощной оросительной системы.

В результате проведенных работ вырисовывался облик центрального городища оазиса — древнего Отрара, который в XVI—XVII веках был типичным азиатским средневековым городом, возведенным из сырцового кирпича. Застроен он был семейными домами, лепившимися вплотную друг к другу, которые группировались в жилые кварталы, разделенные магистральными улицами и переулками-тупиками. Открыты и изучены кварталы хлебопексов и гончаров, жилища зажиточной части населения. Значительный интерес представляют находки многоцветной глазурованной посуды, художественная керамика с резным и штампованным орнаментом, серебряные и бронзовые ювелирные изделия. Найдена коллекция монет (свыше 4000), и есть доказательства того, что в X, XIII, XIV веках Отрар имел свой монетный двор, чеканивший серебряные и медные монеты.

А. К. А.

Лит.: Акишев К. А., Байпаков К. М. Вопросы археологии Казахстана. Алма-Ата, 1979; Акишев К. А., Байпаков К. М., Ермакович Л. Б. Позднесредневековый Отрар. Алма-Ата, 1981.

В 1972 году в толще естественного холма на территории кишлака Калаи-баланд (Ура-Тюбинский район) был обнаружен клад из металлических изделий (подносов, блюд, сосудов и т. п.). На основании найденных в нем монет клад датирован XII—XIII веками. Наибольшее внимание привлек небольшой бронзовый кувшин цельного литья, который так же, как и аналогичный ему кувшин Шамсиева, поступивший из рук частного владельца (жителя Ура-Тюбе), пополнил коллекцию образцов искусства обработки металла, найденных на землях Уструшаны, где, по мнению ученых, в средние века располагалась мастерская. Горлышко, тулово и поддон кувшина украшены поясами и медальонами растительных узоров, арабской вязи, изображением крылатой пти-

цы-девы, нанесенными искусной гравировкой и резьбой. В настоящее время среди собрания музеев нашей страны известны лишь десять такого рода кувшинов.

М. А. М.

Лит.: Мухтаров А., Негматов Н., Ранов В., Якубов Ю. Путешествие в Согдиану. Душанбе, 1982, стр. 20—25.

При раскопках близ площади Регистан в Самарканде на месте мастерской торевтики XIV века найдены сосуды из бронзы и серебра, разнообразные по формам и назначению, многие с гравировкой, чеканкой и надчеканом. Декор геометрический, растительный, эпиграфический, а иногда с изобразительными мотивами: гон зверей, фигурки людей.

П. Г. А.

Лит.: Буряков Ю. Ф. Коллекция бронзовых художественных изделий XIV — начала XV века из Самарканды. — «Общественные науки в Узбекистане», 1969, № 8—9, стр. 81—85.

У частного владельца в Ура-Тюбе обнаружен лист альбома (муракка) с автографом Мир Али Харави (Гератский) и миниатюрой, изображающей пирующего юношу (возможно, царевича) в окружении прислужников и собеседников (?). Помимо миниатюры, лист богато украшен узорчатыми и позолоченными рамками, не менее нарядно орнаментированы и фоны для надписей. Несомненно, что работа выполнена первоклассным миниатюристом, чье достоинство подтверждается и автографом Мир Али — известнейшего средневекового каллиграфа, работавшего на рубеже XV—XVI веков только с общепризнанными мастерами.

М. А. М.

Лит.: Мухтаров А., Негматов Н., Ранов В., Якубов Ю. Путешествие в Согдиану. Душанбе, 1982, стр. 36—40.

За последние годы в советских и зарубежных собраниях был изучен и впервые опубликован целый ряд ранее неизвестных миниатюр среднеазиатского происхождения. Среди них имеют существенное значение три миниатюры на отдельных листах из коллекции Кейра (Лондон), которые исследователи с полным основанием относят к самаркандской школе первой половины XV века. Одна из них — «Сцена в горах» (по-видимому, левая половина диптиха) передает романтизированный горный ландшафт с характерной среднеазиатской флорой и группой всадников. В миниатюре «Придворные на лугу» образы людей и пейзаж сходны по стилю с миниатюрой «Улугбек на охоте» (см. т. 3, илл. 341). «Отдых правителя на лугу» хотя и близок по стилю к гератской школе, но прямых реплик в тимуридской миниатюре не имеет.

П. Г. А.

Лит.: Robinson B. W., Grube E., Meredith-Owens G., Scelton R. Islamic Painting and the Arts of the Book. London, 1976, pp. 150—151, col. pl. 10, 11, p. 23.

В каталоге Британского музея особого внимания заслуживает список «Гулистана» Саади (третья четверть XVI в.), исполненный для императора Акбара. В нем наряду с работами художников великомонгольской школы есть шесть миниатюр среднеазиатского мастера Шамс Музахиба (Shahm Muzahhib), имя которого впервые входит в историю искусств.

П. Г. А.

Лит.: Titley N. M. Miniatures from Persian Manuscripts. A Catalogue and Subject Index of Paintings from Persia, India and Turkey in the British Library and the British Museum. Oxford, 1977, p. 147, cat. № 348, pl. 38.

Традиционный бухарский стиль XVI века запечатлен в миниатюрах трех манускриптов из коллекции Ротшильда. Таковы несколько наивная сценка из жизни кочевников в списке «Юсуф и Зулейха» 1566 года или диптих с



двумя парами влюбленных на фоне цветущего сада, подобные тем, что любил изображать бухарский художник Абдулла.

П. Г. А.

Лит.: Persian and Mughal Art (The Catalogue). London, 1976, pp. 55, 131—133.

Опубликованы миниатюры фонда Бодмера (Женева) к «Гулистану» Саади 1547 года, которым присущ жанрово-народный характер, определяющий одну из тенденций бухарской школы второй половины XVI века.

П. Г. А.

Лит.: Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах из советских и зарубежных собраний. М., 1979, стр. 29, 30, табл. 34—35а.

В собрании библиотеки Индия Оффис есть высокого класса среднеазиатские миниатюры XVI века, такие, как миниатюры к рукописи «Хафт Авранг» Джами начала XVI века ранней бухаридского стиля. К ним относится и своеобразное оформление списка ал-Кашифи второй половины XVI века — 329 миниатюр, не имеющих отношения к тексту. Это одиночные, реже парные фигуры сидящих мужчин, юношей, дев, очень тонко прописанные, четко вырисовывающиеся на орнаментальном фоне.

Значительно пополнены представления о среднеазиатской миниатюре XVII века. Новые стилевые тенденции уже очевидны в миниатюрах рукописи Абдаррезака Самарканди 1593 года (библиотека Индия Оффис), изображающих динамичные сцены битв или охот, развертывающиеся на фоне громоздящихся скал и распластанных облаков.

П. Г. А.

Лит.: Robinson B. W. Persian Paintings in the India Office Library. London, 1976, pp. 152—191.

В ряде манускриптов из собрания библиотеки Честер Битти (Дублин) имеются сигнатуры, позволившие пополнить список имен среднеазиатских миниатюристов XVII века. Это Мухаммед Шариф, Мухаммед Дервиш и Мурад в списке «Бустана» Саади. Руке Мухаммеда



65. Миниатюра из Бухарского списка «Шахнаме» Фирдоуси. 1664 г.

Дервиша с нисбою Самарканди принадлежит фронтиспис к поэме Джами «Сухбат ал-Аб-рар» первой четверти XVII века; в списке «Бустана» 1649 года на полях одного из листов исполнены миниатюры с подписью художника Фархада. Часть этих мастеров придерживается бехзидианских классических традиций, обновляя их вариантами композиций; часть вносит в миниатюры напряжение и динамику, которые позволяют определить их стиль как своеобразную восточную барочность.

Среди новых публикаций следует отметить «Шахнаме» 1664 года (из ИВ АН УзССР), иллюстрированный в Бухаре двумя первоклассными художниками. Один из них Мухаммед Муким, писавший плотными красками крупные, эмоционально-подвижные фигуры; второй — неизвестный мастер богато разработанных ландшафтов и многоцветья красок.

На рубеже XVII—XVIII веков мастерство среднеазиатских миниатюристов явно клонится к упадку. Характерен в этом отношении список «Маджлис ал-Ушшак» Султан-Хусейн Байкара (?) (из ИВ АН УзССР), миниатюры которого выполнены двумя иллюстраторами. Один работал в народно-лубочной манере, другой был отличным рисовальщиком, но не завершил своих иллюстраций в цвете.

П. Г. А.

Лит.: Пугаченкова Г. А., Галеркина О. И. Миниатюры Средней Азии в избранных образцах из советских и зарубежных собраний. М., 1979, илл. 49, 64, 67, 71, 72.

## ИСКУССТВО ГРУЗИИ IX—XII ВЕКОВ

В комплексе пещерных монастырей в Давид-Гаредже (см. т. 2, стр. 206) недавно обследован монастырь Саберееби (обитель монахов), в котором сохранились росписи четырех церквей (одна зального типа, а три другие — купольные). Росписи датируются X веком (одна из них сохранила дату исполнения — 970 г.). Росписи Саберееби принадлежат к числу неполной системы живописного декора. Они ярко отражают стилистические особенности живописи переходной эпохи — от воспроизведения образцов, восходящих к традициям эллинистического искусства, к плоскостно-графическому стилю изображения с воздействием местных художественных традиций. Росписи представляют собой монашеское искусство начального периода формирования гареджийской живописной школы (см. т. 2, стр. 230—234) и указывают на то, что в пределах этой небольшой обители была создана единая иконографическая и художественная традиция.

В. А. И.

В селах и церквях Верхней Сванетии сохранилось много древних чеканных и живописных икон. Художественные особенности последних полностью выявились после расчистки художниками ВХ НРЦ имени И. Грабаря при уча-



64. Миниатюра к «Гулистану» Саади. 1547 г.



стии местных реставраторов. Среди «вновь открытых» таким образом памятников оказалась выдающаяся по художественному мастерству икона «Сорок мучеников». Широко распространенная в живописи Грузии и Византии композиция здесь представлена в максимально лаконичной версии (исключены эпизоды с дезертиром). По совокупности отдельных известных мотивов, передающих различные фазы страданий, икона представляет собой уникальный образец. Экспрессивная выразительность лиц при общем впечатлении благородной сдержанности, синтез пластической выразительности и линейно-декоративного эффекта, свойственный характеру контурного рисунка, име-



66. Архангел. Фреска в церкви пещерного монастыря Сабереби. X в.



67. Икона «Сорок мучеников». Верхняя Сванетия. Дерево, темпера. Первая половина XII в.

ют наибольшие аналогии в памятниках грузинской живописи первой половины XII века. Таким образом, и в иконописи ведущие художественные тенденции живописи указанного времени находят свое отражение.

А. Г. В.

## ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА XII—XVI ВЕКОВ

В 1971—1974 годах была обследована крепость Намерд-Кала близ селения Сеюдлу Кедабекского района. Соразмерность башен, удачно найденное их утонение, правильное решение короны машикулей свидетельствуют о высоком мастерстве зодчего, создавшего в своем роде уникальное архитектурное произведение. Примененный здесь способ кирпичной кладки ближе к технике нахичеванской, чем арранской архитектурной школы, в зону которой входит территория, где находится данный памятник. Крепость, по-видимому, была построена во второй половине XII века.

С. А. В.

*Лит.:* Саламзаде А. В., Алиев Н. А., Миралаев У. Б. Об изучении Намерд-Калы в Кедабекском районе и Гыз Галасы в Джебраильском районе. — «Известия АН Азербайджанской ССР». Серия литературы, языка и искусства. Баку, 1980, № 1, стр. 125—132.

Недавно обнаруженный караван-сарай, расположенный на берегу Аракса западнее Джульфы, — наиболее крупное сооружение среди ранее известных на территории Северного Азербайджана. На противоположном берегу находится, по-видимому, такого же типа караван-сарай, сохранивший лишь общие очертания. Вероятно, в этом месте была паромная переправа через Аракс. Караван-сарай сооружены скорее всего в начале XIII века. Уцелевшая часть джугфинского караван-сарая возведена из хорошо шлифованного кирпича, внутри оштукатурена сажевым раствором и имеет оригинально решенные купольные перекрытия. В восточной части здания расположено обширное помещение с глубокими нишами, возможно, молельня.

Отличающиеся инженерно-техническим совершенством мосты через реку Аракс были обследованы в 1974—1976 годы. Построенный, по-видимому, в XII веке 15-пролетный мост представляет собой один из лучших образцов как по своим архитектурным формам, так и по технике кирпичной кладки (с добавлением речных камней). Мост используется поныне. Вверх по реке расположен другой 11-пролетный мост, восстановленный в XIII веке в эпоху Хулагидов Ильханидов на месте старого моста времени Ахеменидов. В технике возведения последнего можно видеть традиции более древних методов строительства с облицовкой крупными каменными плитами.

Бузхана (ледохранилище), расположенная близ комплекса Имам-заде в Нахичевани, выделяется не только внушительностью размеров, но и конструкцией, отличающейся легкостью и динамичностью. Стрельчатого очертания своеобразные подпружные арки несут стрельчатый свод, ряды кладки которого идут перпендикулярно к ним. Сходные конструкции есть в Ордубадской бузхане, в рыночных комплексах, особенно в Тебризе и Ардебиле. Совершенство архитектурного решения указывает на то, что нахичеванский памятник возведен в период, когда традиции местной архитектурной школы находились еще в расцвете — ориентировочно в конце XIV века.

С. А. В.

*Лит.:* Саламзаде А. В., Мамедзаде К. М. Памятники на Араксе. Баку, 1980.

До последнего времени сведения о средневековом Шамкуре ограничивались изображениями так называемого Шамхорского столпа — огромного минарета XII—XIII веков,

известного по рисунку Г. Гагарина. Обследования последних лет помогли выявить контуры городских стен и ворот, а также сохранившиеся стены Шамкурской цитадели, представляющие характерный образец арранской кладки, состоящей из чередующихся рядов кирпича, околотового речного камня и местного белого камня. Интересная в колористическом отношении полихромная шамкурская кладка имеет некоторое сходство с ганджинской кладкой. Недалеко от цитадели обнаружены мощные устои двух близко стоящих друг от друга каменных мостов. По аналогии с другими оборонительными сооружениями, в частности с воротами центральной башни шахбулагского замка в Агдамском районе, можно предположить, что ворота Шамкурской цитадели тоже были расположены сбоку, чем усиливались оборонительные возможности центральной башни.

С. А. В.

*Лит.:* Авалов Э. В. К восстановлению градостроительной структуры средневекового Шамкура. — «Известия АН Азербайджанской ССР». Серия литературы, языка и искусства. Баку, 1980, № 4, стр. 79—89.

К ранее известным произведениям азербайджанской миниатюры XV века (рукописи «Хосров и Ширин» 1410—1420 гг., хранящейся в галерее Фрир в Вашингтоне, «Шемахинской Антологии», хранящейся в Британском музее в Лондоне и др.) добавились 23 миниатюры рукописи «Мехр и Муштери» Ассара, переписанной в 1456 году в Шемахе (провинция Ширван) из частного собрания Кейр в Лондоне. Четыре миниатюры этой рукописи впервые опубликованы в книге: Robinson B. W., Grube E., Meredith-Owens G., Scelton R. W. Islamic Painting and the Arts of the Book (London, 1976, pp. 156—157, pl. 33, 34).

К. К. Д.

Значительно расширилось представление о превосходных по исполнению миниатюрах рукописи «Шахнаме» Фирдоуси, переписанной для шаха Тахмаспа в 20-х годах XVI века, а не в 1537 году, как считалось ранее, и украшенной 258 миниатюрами (на одной из миниатюр обнаружена дата — 1527—28). В 1576 году рукопись была послана в дар турецкому султану Мураду III. Затем долгое время эта рукопись принадлежала Э. Ротшильду и была недоступной исследователям. Только 8 миниатюр были опубликованы Ф. Мартином. После приобретения А. Хоогтоном в 1959 году рукопись экспонировалась на выставках восточного искусства в Америке и Англии, а около 30 миниатюр переданы владельцами в дар Метрополитен-музею в Нью-Йорке. Миниатюры этого списка, созданные на протяжении двух десятилетий лучшими художниками эпохи — Султан Мухаммедом, Ага Миреком, Мир Мусаввиром, Мирза Али, Мир Сеид Али и другими, представляют собой шедевр книжного искусства, изучение которого вносит много нового не только в характеристику основных черт и эволюции стиля ведущих мастеров, но и всей тебризской школы 1520—1530 годов.

К. К. Д.

*Лит.:* Керимов К. Азербайджанские миниатюры. Баку, 1980, табл. 45—53; Welch S. C. Kings Book of Kings. The Shah-Namé of Shah Tahmasp. New York, 1972; Welch S. C. Royal Persian Manuscripts. London, 1976.

## ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ КОНЦА X— ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIII ВЕКА

В последнее десятилетие украинскими археологами проводились активные исследования древнего Киева. Раскопки ИА АН УССР в 1974—1975 годы собора Кловского монастыря (рубеж XI—XII вв.) позволили выявить план сооружения, особенности архитектуры и деко-





68. Султан Мухаммед. Миниатюра к рукописи «Шахнаме» Фирдоуси из бывшего собрания Ротшильда. 20-е гг. XVI в. Деталь

ра и дать его реконструкцию. Полученные данные представляют исключительную важность для понимания процесса развития киевской архитектуры XI века. Они проливают свет на ряд загадочных моментов в архитектуре Десятинной церкви Древнего Киева, так как, по предположению исследователей, собор был построен по ее образцу.

Р. Т. А.

Лит. Мовчан І І, Харламов В. О. Стародавній Клов. — Сб.: «Археологія Києва. Дослідження і матеріали» Київ, 1979, стр. 70—84; Асеев Ю. С. Архитектура древнего Киева. Киев, 1982, стр. 108—110, илл. на стр. 100—101.

Срубные жилые и хозяйственные постройки X—XIII веков в Киеве раскрыты раскопками той же экспедиции 1972—1973 годов на Подоле, Красной площади, Нижнем валу, Житном рынке и в других районах. Находки, важные

для изучения архитектуры Древнего Киева, доказывают существование на Подоле срубной застройки, усадебно-уличной системы планировки и дают новые сведения о деревянной архитектуре Киевской Руси. Принципиальное сходство киевских срубов с деревянными постройками Новгорода, Смоленска и других городов Древней Руси является еще одним ярким доказательством общности историко-культурного развития древнерусских земель в X—XIII веках.

Р. Т. А.

Лит.: Толочко П. П. Новые данные о городском строительстве в Древнем Киеве. — «Памятники культуры. Новые открытия» 1975. М., 1976, стр. 448—456; Толочко П. П., Гупало К. М., Харламов В. О. Разкопки Киевоподолу 1973 р. — «Археологічні дослідження стародавнього Києва». Київ, 1976, стр. 19—46.

На протяжении 1965—1980-х годов велось активное исследование и публикация вновь открытых или заново обнаруженных росписей Полоцка XI—XII веков, давшие довольно четкое представление об этой самобытной и ранее малоизвестной ветви древнерусского искусства. Во время реставрации полоцкого Софийского собора в 1970—1980-е годы на остатках древних столбов в подполье собора открыты орнаментальные росписи, а в апсиде — фрагменты композиции «Евхаристия» и роспись панелей и боковых стен растительным и геометрическим орнаментом. Стиль живописи, сходность орнаментальных мотивов подтвердили аналогии росписей полоцкого собора со стенописью Софии киевской.

С. А. А.

Изучение росписей комплекса храмов начала XII века в великокняжеской резиденции Бельчицах (позднее принадлежавших Борисоглебскому монастырю), опиравшееся на материалы последних раскопок (1957—1978 гг.), старые публикации и отчеты о реставрационных работах, а также на уцелевшие фотографии, дали возможность составить более полное представление о характере этой утраченной живописи.

Лит.: Селицкий А. А. Утерянные фрески. — «Творчество», 1979, № 12, стр. 20—21; Сялицкі А. А. Весткі з архіва. — «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі». 1982, № 4, стр. 28—31.

Раскопки храма-усыпальницы Евфросиньевского монастыря (1957, 1961—1964 гг.) дали новое свидетельство богатого убранства интерьеров полоцких храмов XI—начала XII века. Установлено, что пол храма был украшен фигурными майоликовыми и мозаичными (в крипте) плитками разнообразной формы, цвета и размеров. Раскопки обнаружили также остатки фресковой росписи храма. Они дают некоторое понятие об особенностях живописи, в которой усматривают близость к монументальному стилю мозаик Михайловского собора в Киеве и фрескам балканских храмов Македонии.

С. А. А.

Лит.: Каргер М. К. Храм-усыпальница в Евфросиньевском монастыре в Полоцке. — «Советская археология», 1977, № 1, стр. 240—247; Сялицкі А. А. Фрэскі храма — могільні Евфросініеўскага манастыра. — «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі». 1979, № 4, стр. 25—27.

Наиболее сохранившийся памятник полоцкой монументальной живописи — фрески Спасо-Преображенского собора Спасо-Евфросиньевского монастыря. Роспись собора полностью не раскрыта. Исследователи считают, что эта живопись относится к значительным явлениям художественной культуры XII века и что исходная византийско-киевская традиция получила здесь локально-местную разработку. Иконографический состав росписи свидетельствует о связях не только с искусством Древней Руси, но и Центральной Европы. Часть росписей XII века обнажилась недавно на стенах главной и боковой апсид, жертвеннике, на предалтарных столбах, южной стене центральной части храма и в молельне Евфросинии. К лучшим изображениям принадлежат одухотворенные лики святых жен на южной





69. Собор Кловского монастыря в Киеве. Рубеж XI—XII вв. Реконструкция Ю. С. Асеева и В. А. Харламова

стене и северо-западном столбе храма, а также полные экспрессии лик шестикрылого серафима и фигура Давида на северной и южной стенах алтаря.

С. А. А.

*Лит.:* Алексеев Л. В. По Западной Двине и Днепру в Белоруссии. М., 1974, стр. 43—45; Штыхов Г. В. Древний Полоцк. Минск, 1975, стр. 120—123, 125—126; Сяліцкі А. А. Старажытная фрэскі.— «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі». 1978, № 3, стр. 36—38; его же. Нечаканае адкрыццё.— «Беларусь», 1981, № 8, стр. 25. Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Фрэска, абраз, партрэт. [Аўтар уступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая, склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч] Мінск, 1980, стр. 5, 13, илл. 1, 2, 3; Сяліцкі А. А. Фрэскі Спасакага сабора ў Полацку.— В сб.: «Выяўленчае мастацтва Беларусі». Мінск, 1981, стр. 124—130; Сяліцкі А. А. Новае аб фрэсках Спаса-Прэабражэнскага сабора ў Полацку.— «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі». 1983, № 2, стр. 25—28.

Новым продуктивным этапом изучения русского средневекового искусства стали конец 1960-х — 1970-е годы. Важная роль в этом принадлежит не только возросшему числу научных экспедиций и новых реставрационных открытий по выявлению и собиранию памятников. Пожалуй, дело в том, что самым



70. Неизвестная святая. Фреска Спасо-Преображенского собора в Спасо-Евфросиньевском монастыре Полоцка. XII в. Деталь



71. Кирилл Александрийский поучает в соборе. Фреска Кирилловской церкви в Киеве. 1170-е гг.

действенным методом стала сложившаяся в это время традиция организации комплексных тематических выставок, формировавшихся из собраний разных музеев страны, и новых работ реставрационных мастерских, а также широкая публикация памятников, в том числе новооткрытых. Даже подготовительный процесс организации выставок (отбор, атрибуция, расчистка, каталогизация и пр.) интенсифицировал ход научных исследований, поскольку привлекал внимание к новым памятникам или почти неизученным областям древнерусского искусства (более всего — к периферийным). Ретроспективный показ материала, его сравнительный анализ вели к углублению, а порой и к пересмотру существующих концепций и атрибуций относительно центральных художественных школ и их различных ответвлений, к прояснению источников становления этих школ и характера их формирования под теми или иными воздействиями в разные периоды истории.

Я. С. В.

В южной апсиде Кирилловской церкви в Киеве открыты росписи, посвященные изображению событий из жизни святых Кирилла и

Афанасия Александрийских, датируемые второй половиной XII века.

М. С. И.

*Лит.:* Дорофеев И. П., Редько П. Я. Раскрытие фресок XII века в Кирилловской церкви Киева.— В сб.: «Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв.». М., 1980, стр. 45—76.

В Успенском соборе во Владимире обнаружены новые фрагменты наружной росписи храма 1161 года, раскрыты от поздних записей отдельные композиции росписей 1189 года, находившиеся на северо-восточной пилястре собора за иконостасом XVIII века (пророк Аввакум и неизвестный пророк), орнаментальные росписи сводов, исполненные в 1189 году. Открыта из-под поздних записей роспись алтаря в церкви Благовещения в Аркажах в Новгороде, исполненная в 1189 году.

М. С. И.

*Лит.:* Батхель Г. С. Новые данные о фресках церкви Благовещение на Мячине близ Новгорода.— В сб.: «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, стр. 245—254; Балыгина А. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И. Вновь открытые и малоизвестные фрагменты живописи XII века в Успенском соборе во Владимире.— В сб.: «Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII веков». М., 1980, стр. 61—76.



Один из красноречивых примеров новейших достижений реставраторов — открытые в 1976 году фрагменты фрески «Крещение» в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря, пополнившие историю древнерусской стенописи редким памятником середины XII века.

Я. С. В.

Лит.: Реставрация музейных ценностей в СССР. Каталог выставки. М., 1977.

В 1962—1967 годах Смоленской архитектурно-археологической экспедицией раскопаны многочисленные фрагменты храмовых росписей XII—XIII веков. Они дают представление об исчезнувшей школе древнерусского искусства и позволяют видеть старинную фресковую живопись в ее первозданном виде. Исследователи предполагают, что фрески имела почти каждая культовая постройка в городе, а исполнителями их были мастера местной, «оседлой дружины художников».

М. С. И.

Лит.: Воронин Н. Н. Смоленская живопись 12—13 веков. М., 1977.

«Богородица Боголюбская» — икона, созданная около 1158 года по заказу князя Андрея Боголюбского. Долгое время живопись этого раннего памятника владимирского искусства считалась утраченной. Она была покрыта слоем поздних записей и толстой коркой воска, предохраняющей красочный слой от дальнейшего разрушения. Реставрирована в 1971 году. Выявлена живопись на лице Богородицы, восстановлены контуры ее фигуры с остатками фрагментов первоначальной раскраски одежд, раскрыта на верхнем поле иконы пятифигурная композиция с изображением Деисуса.

М. С. И.

Лит.: Романова М. Уникальное произведение домонгольской Руси. — «Искусство», 1978, № 3, стр. 64—67.

«Богородица Умиление» — икона конца XII — начала XIII века из Успенского собора Московского Кремля. Реставрирована в 1966 году. По манере исполнения и стилистическим признакам эта икона является ближайшей живописной аналогией известным произведениям, относимым к работе новгородских мастеров XII — начала XIII века «Устюжское Благовещение» (ГТГ) и «Архангел Гавриил» («Ангел «золотые волосы», ГРМ).

М. С. И.



73. Икона «Собор архангела Михаила» из Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге. Дерево, темпера. XIII в.



74. Рельефное изображение Константина и Елены внутри ковчега серебряной ставро-теки. XII в.

Лит.: Зонина О. В. «Богородица Умиление» XII в. из Успенского собора Московского Кремля. — В сб.: «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». М., 1972, стр. 270—281.

«Собор архангела Михаила» — икона из Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге (традиционное наименование сюжета не совсем точное, вернее — «Собор архангелов»). Реставрирована в 1969 году. Предварительно произведение определяется как работа ростовских или великоустюжских мастеров конца XIII — первой половины XIV века. Однако есть все основания видеть в нем памятник живописи более раннего времени, по-видимому, созданный около 1216 года к освя-



75. Браслет из городища Старая Рязань. Серебро, позолота, чернь. Вторая половина XII — первая треть XIII в.



76. Медальон с гравированным изображением св. князя Глеба. Фрагмент ожерелья из городища Старая Рязань. Серебро. Вторая половина XII — первая половина XIII в.

щению собора Михайло-Архангельского монастыря, который был основан в 1212 году монахом Киприаном и находился в подчинении у ростовской епископии.

М. С. И.

Лит.: Вздорнов Г. И. Икона «Собор архангелов Михаила и Гавриила» из Великого Устюга. — «Сообщения Всесоюзной центральной научно-исследовательской лаборатории по консервации и реставрации музейных художественных ценностей». 27. М., 1971, стр. 141—162.

В Архангельском областном краеведческом музее обнаружена серебряная ставро-тека новгородской работы XII века, реставрированная в 1970 году. Деревянная основа ставро-теки и ее орнаментальное обрамление заменены на рубеже XVI—XVII веков. К работе XII века принадлежат изображения св. Климента, Константина, Елены и ангела.

М. С. И.

Лит.: В. П. Ставро-тека домонгольского времени. — «Декоративное искусство СССР», 1970, № 8, стр. 53—54. Червяков А. Ф. Ставро-тека XII века



72. Икона «Богородица Умиление» из Успенского собора Московского Кремля. Дерево, темпера. Конец XII — начало XIII в.



из Архангельского краеведческого музея. — «Византийский временник», 1971, № 31, стр. 188—193, рис. 1—4;

При раскопках городища Старая Рязань (Рязанская область) в 1970 году обнаружен клад, содержащий ряд ювелирных изделий второй половины XII — первой трети XIII века. Браслет с изображением зверей и птиц (серебро, гравировка, чернь, позолота) подтверждает богатую фантазию и мастерское владение сложными техническими приемами ювелиров Древней Руси; браслет причислен к шедеврам прикладного искусства. Ожерелье состоит из серебряных с зернью и сканью бус, а также из серебряных с гравировкой, чернью и позолотой медальонов. Оно отличается изяществом филигранной отделки деталей, продуманностью общего цветового решения и среди подобных памятников представляет особый интерес, так как включает медальон с изображением св. Глеба — покровителя Рязани.

К. Е. М.

Лит.: Даркевич В. П., Монгайт А. Л. Клад из Старой Рязани. М., 1978.

## ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIII—XVII ВЕКОВ

В церкви Спасо-Преображения в Новгороде реставраторами были обнаружены новые фрагменты росписи, выполненной под руководством Феофана Грека (остатки композиций «Крещение», «Сретенье», «Рождество Христово» и др.). Под сводами центральной части Успенского собора во Владимире открыт ряд композиций, относящихся к росписи храма 1408 года, когда там работала артель Андрея Рублева и Даниила Черного.

М. С. И.

Лит.: Батхель Г. С. Новые фрагменты живописи Феофана Грека в сообщениях ВЦНИЛКР, № 27. М., 1971, стр. 207—209; Плугин В. А. Фрески пилястра в жертвеннике Успенского собора во Владимире. — «Памятники культуры. Новые открытия», 1975. М., 1976, стр. 186—191.

В восьми из девяти раскопанных в Довмонтовом городе Пскова храмах обнаружены значительные фрагменты стенных росписей. В церкви Николы с Гребли (1383) и в церкви Покрова Богородицы (1352—1398) фрески сохранились в объеме, позволяющем рассматривать их как важные произведения псковской монументальной живописи XIV века, по-новому представить пути ее формирования в этот период и роль ее мастеров в развитии русской средневековой культуры.

М. С. И.

Лит.: Белецкий В. Д. Живопись в храмах XIV в. Из раскопок в Довмонтовом городе Пскова. — В сб.: «Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI—XVII вв.». М., 1980, стр. 210—242.

В Никольской церкви села Новое Пошехонское Володарского района Ярославской области найдена икона «Спас Нерукотворный», реставрированная в 1966 году. Произведение создано в княжеских или епископских художественных мастерских Ростова в период существования самостоятельного Ярославского княжества. По иконографическим данным и манере живописи икона обнаруживает сходство как с памятниками начала XIII века, так и рубежа XIII—XIV веков.

М. С. И.

Лит.: Реформатская М. О древнерусской иконе «Спас» из села Нового. — «Искусство», 1969, № 2, стр. 57—61.

Среди многочисленных новых находок и открытий: образ «Никола в житии» конца XIII — начала XIV века из села Любони, предварительно определяемый как произведение новгородских мастеров; работа псковского художника «Никола в житии» из села Виде-



77. Икона «Спас Нерукотворный» из села Новое. Дерево, темпера. Первая половина XIV в.



78. Икона «Чудо Георгия о змие» из церкви в деревне Малая Шалага. Дерево, темпера. XVI в.

лебе, имеющая надпись о заказчике образа и дату (1337?); целый ряд псковских икон XIV—XVI столетий; произведения ростово-суздальских иконописцев XV—XVI веков; царские врата, выполненные около 1420 года мастерами артели, работавшей в Троице-Сергиевом монастыре под руководством Андрея Рублева; иконы письма мастеров из северных областей России, работавших в XV—XVIII веках (особенно интересные произведения были найдены в районах Архангельской области экспе-

дициями под руководством Н. Н. Померанцева); иконы работы московских, тверских, вологодских, ярославских, костромских художников XV—XVIII веков. Вновь обнаруженные и реставрированные произведения русских средневековых художников существенно дополняют, а в некоторых случаях меняют представления, сложившиеся в науке о путях развития искусства в Древней Руси.

М. С. И.

Лит.: Ямщиков С. Древнерусская живопись. Новые открытия [Альбом]. М., 1969; Смирнов Э. Живопись Древней Руси. Находки и открытия. Л., 1970; Живопись Ростова Великого из собраний Ярославско-Ростовского историко-художественного и архитектурного музея-заповедника, Переславль-Залесского историко-художественного музея, Угличского историко-художественного музея, Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева и частных коллекций. Каталог. Автор вступ. ст. С. В. Ямщиков. М., 1973; Живопись Древнего Новгорода и его земель XII—XVII столетий. Каталог выставки из собрания ГРМ, ГТГ, Новгородского историко-архитектурного музея-заповедника, Государственных музеев Московского Кремля, Музея изобразительного искусства Карельской АССР, ГЭ, Горьковского государственного художественного музея, Вологодского областного краеведческого музея, Киевского музея русского искусства, Архангельского областного музея изобразительного искусства и частных владельцев. [Вступ. ст. В. К. Лауриной]. Л., 1974; Вадорнов Г. И. Вологодские иконы XIV—XV веков. Сообщение ВЦНИЛКР, № 30. М., 1975, стр. 125—153; Живопись Вологодских земель XIV—XVIII вв. Каталог выставки из собрания Великоустюжского краеведческого музея, Вологодского областного краеведческого музея, ГТГ, Кирилловского историко-художественного музея-заповедника, Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Тотемского краеведческого музея и др. [Сост. И. Пятницкая, Н. Федышин, О. Козодерова и др.]. М., 1976; Каталог VII выставки произведений искусства, реставрированных в ГЦХНРМ им. акад. И. Э. Грабаря. М., 1976; Ярославская иконопись XIII—XVIII веков. Каталог выставки. Ярославский художественный музей, Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник, Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева и др. [Автор вступ. ст. и состав. И. Болотова, предисл. С. Ямщикова]. Ярославль. 1981.

В 1970-х годах сотрудниками ВНИИР осуществлена комплексная работа по восстановлению и исследованию выдающегося ансамбля древнерусской живописи — иконостаса 1497 года из Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Реставрация позволила установить, что иконы этого большого ансамбля выполнены мастерами артели, художники которой хорошо знали и владели традициями письма как новгородской, так и московской живописи. Работая вместе, они смогли создать комплекс произведений, отличающийся высокими художественными достоинствами.

М. С. И.

Лит.: Лелекова О. В. Иконостас 1497 года из Кирилло-Белозерского монастыря. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1976. М., 1977, стр. 184—195.

Конференция и выставка, посвященные искусству Дионисия и Москвы XV—XVI веков (Ленинград, ГРМ), внесли много в изучение наследия прославленного русского живописца, а также в изучение искусства Москвы времен Дионисия, его истоков и развития в последующий период. В научный оборот вошел большой пласт новых памятников, многое было подвергнуто переоценке и переатрибуции. Проведена большая изыскательская и исследовательская работа по выявлению и отбору произведений, приписываемых Дионисию и его мастерской. В целом круг произведений, связанных в той или иной мере с именем Дионисия и его школы, изрядно расширился. Так, после реставрации иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря специалисты склонны считать, что в его создании принимала участие и мастерская Дионисия (ряд праздничных и деисусных икон). К памятникам круга Дионисия отнесен прекрасный миниатюрный Деисусный чин рубежа XV—XVI веков из Преображенской церкви Гусицкого монастыря. К ранее расчищенным иконам Деисуса из собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря (собственность ГТГ) присоединились пять реставрированных икон (собственность ГРМ), таким образом, восста-





79. Василий Великий. Фрагмент деисусной иконы из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Дерево, темпера. 1495



80. Икона «Сошествие во ад». Мастерская Дионисия. Дерево, темпера. 1501—1503 гг.

новлена цельная картина замечательного монументального комплекса конца XV века.

Выяснилось, что ответственным за роспись Благовещенского собора Московского Кремля (после смерти Дионисия) стал его сын Феодосий с «братиею». В 1982 году в соборе выявлены значительные фрагменты росписи, исполненные ими в 1508 году.

Я. С. В.

Лит.: Дионисий и искусство Москвы XV—XVI столетий. Каталог выставки из собраний ГРМ, ГТГ, Гос. музеев Моск. Кремля, Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева, ГИМа, Новгородского

историко-архитектурного и художественного музея-заповедника, Архангельского областного музея изобразительных искусств, Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника. Сост. Т. Б. Вилинбахова и др. Вступ. ст. В. К. Лауриной. Л., 1981; Кочетков И. А. Еще одно произведение Дионисия. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1980. М., 1981, стр. 261—267; «Вечерняя Москва», 19. 5. 1982.

В последнее время началась переоценка русской живописи XVII—XVIII веков, долгое время незаслуженно находившейся в забвении. Одним из характерных симптомов этого явления стала Выставка русской живописи XVII — начала XVIII века из собраний центральных музеев страны (1977). В 1970-х годах в этой области сделаны новые находки, многие произведения оказались заново открытыми. К ним можно отнести икону «Деяния апостолов. Крещение апостолом Филиппом внука царицы Эфиопской» (конец XVII — начало XVIII в., ГРМ) — пример изощренного, тончайшего письма мастеров Оружейной палаты, композиционной основой которой послужили гравюры голландской лицевой Библии Пискатора. Среди недавно найденных и раскрытых икон периода оказалось много датированных и подписных. Имена некоторых живописцев встречаются впервые, например имя «Ивана Григорьева сына Маркова», подписавшего икону «Рождество Христово» (1701) из Вологды, вероятно всего, мастера провинциального, что видно из оригинальной народной трактовки традиционного сюжета, радостной красочной живописи. В церкви Покрова в Филях (Москва) обнаружены парные иконы «Апостолы Петр и Павел» и «Иоанн Предтеча и Алексей — чело- человек Божий» за подписью известного знаменщика, позолотчика и живописца Оружейной палаты Карпа Золотарева (ум. 1698). Здесь же найдена икона «Успение» и рама с изображением «Нерукотворного Спаса», подписанная знатным московским живописцем, наиболее верным последователем Симона Ушакова, Кириллом Улановым (ум. 1731), тонким рисовальщиком, мастером пейзажной и интерьерной живописи.

Я. С. В.

Лит.: Русская живопись XVII—XVIII веков из собрания ГРМ, ГТГ, Музея древнерусского искусства им. Андрея Рублева. Каталог выставки. [Сост. Т. А. Ананьева, Н. Г. Бекенева, А. С. Логинова]. Л., 1977.

В 1958—1970-х годах реставрированы произведения работы художника Семена Спиридонова Холмогорца (1642—1695), жившего в 1674—1687 годах в Ярославле, где были обнаружены 12 исполненных им икон, на пяти из которых сохранились автографы мастера с датами написания каждого образа. Произведения Холмогорца отличаются высоким совершенством исполнения миниатюрной живописи, оригинальным построением композиций, своеобразным цветовым решением, интересным подбором сюжетов для изображений в клеймах. Уже при жизни он пользовался заслуженной известностью, принимал участие в работах при царском дворе в Москве, отмечен похвальными отзывами С. Ушакова и других видных художников Оружейной палаты, заведывавших, что он «иконное письмо пишет самое доброе мастерство».

М. С. И.

Лит.: Масленицын С. Писал Семен Спиридонов. М., 1980.

Недавно найдена и раскрыта вкладная икона «Илья Пророк в пустыне» 1672 года (Ярославский художественный музей) крупного мастера Федора Евстихеева Зубова (ум. 1689) — отца знаменитых русских гравиров Ивана и Алексея Зубовых. Известно, что в 1659—1660-х годах Ф. Зубов писал иконы для церкви Ильи Пророка в Ярославле. (Ему приписывают шесть икон местного ряда иконостаса этой же церкви.) С 1662 года и до смерти он служил жалованным изографом Оружейной палаты. Сохранилась еще одна



81. Икона «Деяния апостолов. Крещение апостолом Филиппом внука царицы Эфиопской». Школа Оружейной палаты. Дерево, темпера. Конец XVII — начало XVIII в. Деталь

подписная работа художника — «Деяния Спаса Нерукотворного» (рама, 1679) из церкви Спаса на Сенях (Гос. музей Московского Кремля). Современники высоко ценили произведения Ф. Зубова за «самое доброе мастерство», «крупное и мелочное», за способность творить «от самопомышления».

Я. С. В.

Лит.: Семен Спиридонов и Федор Зубов живописцы XVII века. Каталог. М., 1978; Ярославская иконо-



82. Семен Спиридонов Холмогорец. Деталь иконы «Николай Чудотворец в 34 клеймах жития». Дерево, темпера. 1685 г.



пись XIII—XVIII веков. Каталог выставки. [Сост. и автор вступ. ст. И. Болотцева]. Ярославль, 1981.

В собрании Сольвычегодского историко-художественного музея в результате проведенных реставрационных работ были открыты новые произведения XVI—XVII веков, созданные иконописцами мастерской Строгановых для Благовещенского собора в Сольвычегодске. Среди них особыми достоинствами обладают роспись северной алтарной двери собора с изображением Горнего Иерусалима, ветхозаветного рая, убийства пророка Захария, настенные иконы «Иоанн Лествичник и Савва Стратилат» и «Благовещение с праздниками», икона местного ряда «Троица в бытии».

Я. С. В.

В запасниках краеведческого музея города Яренска в 1983 году обнаружено 37 икон XVIII века «строгановской школы», писанных одной рукой. Расчистка выявила и авторскую подпись — «писал Иван Дьяков». Выяснено, что этот живописец работал на Севере, выполнял работы для Сольвычегодска и Соловков.

М. В. М.

Лит.: Гуськов В. Иван Дьяков, художник северный. — «Советская культура», 22. 11. 1983.

В 1972 году при раскопках на Торговой стороне Новгорода найдена в слое XIV века шиферная икона с изображением на одной стороне Симеона Столпника и св. Ставрокия, а на другой — Георгия-всадника. Парное изображение на иконе по манере исполнения рисунка фигур и надписей обнаруживает большое сходство с изображениями Бориса и Глеба на известной каменной иконе начала XIII века из Солотчинского монастыря под Рязанью.

М. С. И.

Лит.: Николаева Т. В. Каменная иконка, найденная в Новгороде. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1974. М., 1975, стр. 219—227.

## ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ XIV—XVII ВЕКОВ

В 1971 году в ЦГВИА СССР обнаружен неизвестный ранее план Полоцка 1707 года, где Софийский собор (1044—1066) изображен в виде храма оборонного типа. При дальнейшем исследовании эту находку засвидетельствовал еще ряд планов и рисунков Полоцка XVI—XVIII веков. Таким образом, была открыта новая страница в истории этого значительно памятника белорусской архитектуры. Известно, что в 1500—1501 годы храм был перестроен и, очевидно, приобрел вид храма-крепости. По углам его стояли четыре башни цилиндрической формы, а пятая, двухъярусная граненая башня завершала центр высокой остроконечной крыши. Главный фасад был решен с традиционным для белорусской готики фронтоном, вероятно, обработанным декоративными нишами. Открытие позволило предположить, что Софийский собор в Полоцке был первым инкастелированным каменным храмом Белоруссии, по образцу которого в XVI веке возвели ряд известных белорусских храмов-крепостей в Супрасле, Сынковичах, Мурованке (Маломожейкове). Поврежденный в годы Северной войны, памятник был вновь перестроен в 1730—1750-х годах и приобрел черты позднего барокко (см. т. 4, стр. 228, 229).

Я. Ю. А.

Лит.: Ткачов М. А. Новое пра Сафійскі сабор. — «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі», 1972, № 2, стр. 18—23; е г о ж е. Абаронныя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII стст. Мінск, 1978, стр. 127—132.

Экспедиции ИИЭФ АН БССР и ГХМ БССР в 1960—1980 годы, а также планомерная реставрационная работа, проводимая местными силами и компетентными мастерами

Москвы и Ленинграда, обогатили собрание белорусского искусства XIV—XVII веков огромным числом памятников, представляющих большой художественный и научный интерес (все рассматриваемые ниже памятники выявлены экспедициями ИИЭФ АН БССР).

Особенно существенно новые приобретения повлияли на представление о белорусской иконописи. Все отчетливее проступают основные линии ее развития, намечаются новые художественные центры, раскрывается редкая широта источников, которыми она питалась и на основе которых возникли оригинальные произведения, отмеченные чисто местными чертами.

К наиболее ценным приобретениям иконописи XIV—XVI веков, строго опирающейся на традицию средневекового искусства Византии и Руси, относятся икона «Умиление» конца XIV — начала XV века — произведение, в котором прослеживается также южнославянское влияние; икона «Одигитрия Смоленская» конца XV — начала XVI века, монументальная, исполненная напряженного чувства — образец стиля позднепалеологского Возрождения; икона «Одигитрия Иерусалимская» первой половины XVI века — пример проникновения в традиционное искусство эстетики западноевропейского Ренессанса (все — из Брестской области). Редким исключением для периода является алтарная картина «Поклонение Волхвов» (1514?) из Витебской области, возможно принадлежащая кисти мастера Северного Возрождения, сохранившая следы неоднократных дополнений, особенно XVII века — вставки позолоченного резного фона, изображение колена преклоненного донатора, герб дома Сапегов и пр.

В. Э. И., Т. О. В., Х. Ю. В.

Целым рядом оригинальных икон, подчас отмеченных общими чертами стиля, пополнился фонд иконописи XVI—XVII веков. Среди них иконы «Апостол Лука и Симон» конца XVI века и «Троица Ветхозаветная» первой половины XVII века из Брестской области, свидетельствующие о самобытном развитии на местной почве культуры Ренессанса. В «Троице Ветхозаветной» особенно наглядно усилившийся интерес художника к окружающей жизни. Сохраняя каноническую композицию, довольно плоскостную моделировку одежд и архитектурных кулис, он со вкусом, сочно пишет характерные плотские лики, изящный натюрморт, дверные и оконные проемы.

В. Э. И., Х. Ю. В.

Ярким примером белорусской иконописи XVII века служат иконы «Преображение» (1648) и «Покров» (1649) из поселка Малориты (Брестская область). Они свидетельствуют о дальнейшем развитии традиций XVI века и о новых явлениях в общем образном строе живописи, отразившем противоречивую сложность исторического периода. Возросшая строгость к соблюдению иконописных канонов соединилась здесь с особой приподнятостью чувств персонажей, с их жизненно достоверным народным типажем. Иконы привлекают крепким свободным рисунком, сочно моделированным черной окраской, сдержанным колоритом, умелой, четкой организацией пространства; значительную роль обретают ландшафтный, архитектурный и резной декоративный фоны.

В. Э. И., Т. О. В.

К архаизирующему типу провинциальных памятников, тесно связанных с традицией книжной миниатюры, могут быть причислены створки царских врат начала XVII века из Брестской области, в живописи которых следует отметить не менее экспрессивный народный типаж и появление некоторых деталей, связанных с католической традицией изображения сюжета, начавших проникать в белорусскую иконопись после Брестской унии 1596 года.

В. Э. И., Т. О. В.



83. Икона «Поклонение волхвов» из Витебской обл. Дерево, темпера, масло. 1514 (?) — XVII в.



84. Икона «Троица ветхозаветная» из Брестской области. Дерево, темпера. Первая половина XVII в.





85. Икона «Покров» из Никольской церкви поселка Малориты. Дерево, темпера. 1649 г.

86. Икона «Воскресение — сошествие во ад» из Троицкой церкви села Бездеж. Дерево, темпера. Середина XVII в.



Случай совмещения традиционных для православной церкви иконографических сюжетов с композицией, типичной для западноевропейской живописи, наглядно представлен в алтарной картине «Богоматерь с предстоящими»

конца XVI — начала XVII века из Гродненской области и иконе «Воскресение — Сошествие во ад» середины XVII века из Троицкой церкви села Бездеж Брестской области. Наиболее гармонична вторая икона, в которую включен сюжет, известный в польском искусстве под названием «Встане з гробу»

Интересным примером трансформации западноевропейского искусства под влиянием местных художественных традиций является еще один вариант алтарной картины «Богоматерь с донаторами» из Брестской области (холст, темпера, масло, ок. 1680 г.).

Т. О. В., Х. Ю. В.

Лит.: Бел. СЭ, т. 12, стр. 603—604; Ветер Э. И. Страницы истории. Живопись Полесья. — «Декоративное искусство СССР», 1972, № 7, стр. 43—45; Жываліс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Фрэска, абраз, партрэт. [Аўтар ўступ. тэксту Н. Ф. Высоцкая. склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч]. Мінск, 1980, стр. 6—8, 295—298, табл. 18—20, 21, 30—32, 36—38, 52; Ветер Э. И. Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1981. Л., 1983, стр. 207—215; Музей старажытнабеларускай культуры. Каталог экспазіцыі. [Аўтары і склад. В. В. Церашчатава, Ю. В. Хадыка і др.]. Мінск, 1983, стр. 92—93, 95—96, 129—131, 134; илл. 122, 138, 140—146, 148, 173.

Выявлено также множество памятников скульптуры и декоративно-прикладного искусства. В их числе один из наиболее ранних, сохранившихся в Белоруссии памятников деревянной скульптуры — фигуры Богородицы и Евангелиста Иоанна начала XVI века из Троицкого костела деревни Шиловичи Гродненской области. Статуи входили в алтарную композицию «Распятие с предстоящими». Повышенная экспрессия лиц и фигур в характерном S-образном изгибе, проработка завитков волос и драпировок одежды говорят об определенном влиянии позднеготической скульптуры. Фигуры Иоакима и Анны из Никитской церкви села Здитово (Брестская область) конца XVI — начала XVII века — прекрасный образец деревянной скульптуры, в котором органически сочеталось с местной художественной традицией искусство позднего Возрождения. В общем характере статуй — внимательной проработке выразительных лиц, жестах больших тяжелых рук, лапидарности пластики — проявилась органическая связь с современной им белорусской гравюрой и живописью

Л. А. К., Я. А. А.

Лит.: Бел. СЭ, т. 12, илл. на вкладыше между стр. 612 и 613; Ланцевич Л. Деревянная скульптура. — «Декоративное искусство СССР», 1972, № 7, стр. 46—47; Музей старажытнабеларускай культуры. Каталог экспазіцыі. [Аўтары-склад. В. В. Церашчатава, Ю. В. Хадыка і інш.] Мінск, 1983, стр. 136—137, 140; илл. 166, 167.

Главный алтарь 30-х годов XVII века в костеле Иоанна Крестителя деревни Волпа (Гродненская область; дерево, резьба, краска, золочение), двухъярусный, в виде триумфальной арки, на высоком цоколе, по своему архитектурному решению восходит к ренессансным традициям. Он-tonирован черным цветом, украшен скульптурой и золоченой накладной резьбой. Характер скульптуры, некоторая измельченность декора говорят о проникновении в искусство черт маньеризма. Волпенский алтарь — самый ранний из дошедших до нас монументально-декоративных комплексов такой конструкции, украшавших в XVII — XVIII веках интерьеры костелов и униатских церквей в Белоруссии.

Т. О. В., Я. А. А.

Лит.: Церашчатава В. В., Ярашэвіч А. А. Волпенский алтарь — «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі», 1977, № 1, стр. 37—39; Пластика Беларусі XII—XVIII ст. [Аўтар і склад. Н. Ф. Высоцкая]. Мінск, 1983, №№ 60—63.

Алтарь в Старом костеле села Будслав (Минская область), выполненный из дерева в 1643—1651 годах, представляет собой монументально-декоративный комплекс уникальной конфигурации, в котором применена сходящаяся перспектива. Ренессансная четкость общей конструкции сочетается здесь с вырази-

тельными чертами барокко — динамичностью архитектурного приема, раскреповкой антаблемента, перенасыщенностью статуарной скульптурой, контрастной игрой света и тени на позолоченной резьбе. Пластика фигур отличается утонченностью моделировки, а их трактовка типологически близка сарматскому портрету начала XVII века.

Л. А. К., Я. А. А.

Лит.: Пластика Беларусі XII—XVIII ст. [Аўтар і склад. Н. Ф. Высоцкая. Мінск, 1983, № 73—78.

Из трех мраморных ренессансных надгробий XVII века наиболее традиционное надгробие Сапегов из крипты Францисканского костела деревни Гольшаны (Гродненская область, первая половина XVII в.). Архитектурное обрамление утрачено. Сохранились фигуры, возлежащие на саркофагах: Павла Сапеги в виде спящего в доспехах рыцаря и его трех жен. Лица усопших трактованы довольно схематично, однако пластика фигур и тонкая проработка деталей одежды выдают резец незаурядного мастера. Сдержанность и уравновешенность скульптур носит ренессансный характер, что было редко в период господства маньеризма.



87 Статуя Иоакима из Брестской области. Дерево. Конец XVI — начало XVII в.





88. Алтарь Старого костела в селе Будслав. Дерево. 1643—1651 гг.

Два других надгробия — горельефное витебского каштеляна Николая Вольского и его жены Барбары в костеле Тела господня деревни Кремьяница (Гродненская область) и рельефное Николая Христофора Радзивилла (Сиротки) в Фарном костеле Несвижа — представляют усопших в коленопреклоненной молитвенной позе. Изображения обрамлены строгим архитектурным портиком. Тип надгробия с коленопреклоненными фигурами возник в период контрреформации.

Л. А. К., Я. А. А.

Лит.: Пластика Беларусі XII—XVIII ст. [Аўтар і склад. Н. Ф. Высоцкая]. Мінск, 1983, №№ 159, 161, 162—164.

Колокол из церкви Вознесения в деревне Молодово (Брестская область; бронза, литье) — редкий памятник местного художественного литья, выполненный в ренессансном стиле и содержащий интересную историческую информацию. Вверху тулово колокола украшено рельефным, типично ренессансным гротесковым фризом, остальная часть его покрыта 4 колонками текстов, отлитых латинскими литерами на старобелорусском языке, среди которых панегирик знатному белорусскому роду Войнов и изображение герба этого рода. На краю колокола — пожелание, обращенное к самому колоколу, и авторская подпись: «Марцін Гофман мяне слівал року 1583».

В. Э. И., Х. Ю. В.

Лит.: Вецер Э. У., Хадыка Ю. В. Звон у Моладаве. — «Помнікі гісторыі і культуры Беларусі». 1971, № 1, стр. 31—34.

В 1970—1972 годах в костелах Брестской области обнаружены три ризы XVII—

XVIII веков, свидетельствующие о мастерстве местных ювелиров в искусстве выколотки, чеканки, гравировки, золочения, серебрения, черни. Ризы украшены характерными для того времени орнаментальными мотивами — цветы на коротких стеблях, выющиеся стебли с закрученными листьями аканта или трилистника, перехваченные лентами. Особенно высоким уровнем исполнения, в котором чувствуется рука мастера из крупного ремесленного центра, отличается риза иконы «Богородица Руженцова» из Пинска (изготовлена в 1755 г.).

М. Э. С.

Лит.: Музей старожытнабеларускай культуры. Каталог экспазіцыі. [Аўтары і склад. В. В. Церашчатава, Ю. В. Хадыка і інш.]. Мінск, 1983, стр. 151, 155; илл. 202.

## ИСКУССТВО ЛИТВЫ XIII—XVI ВЕКОВ

Археологическими и реставрационными работами 1969—1976 годов установлено, что уже в XIII—XIV веках Нижний замок в Вильнюсе (см. т. 3, стр. 188) занимал территорию, обозначенную на плане Фюрстенгофа, составленном в 1740 году. Выяснено, что среди уцелевших фортификационных сооружений замка лучшей сохранностью обладает восточная крепостная стена общей протяженностью 53 метра. Обнаружены восточные въездные ворота замка; остатки северной крепостной стены (5,3 м под землей, 1,7 м над землей) в запад-

ной части здания старого арсенала (построенного, как теперь установлено, в XVI веке на территории Нижнего замка); фундамент древней части четырехугольной крепостной башни в северо-восточном углу арсенала. Анализ кирпичной кладки защитной башни мыса, входившей в укрепления Нижнего замка и послужившей фундаментом для последующей овальной башни (единственной уцелевшей башни замка, которая в XVI в. надстраивалась неоднократно и была превращена в колокольню), позволил предположить, что квадратная башня была сложена в начале XIII века и является наидревнейшим из сохранившихся каменным сооружением в Литве. На поверхностной кладке ее стен прослеживается ранняя балтийская (вендийская) перевязь кирпичей нерегулярного архаического типа. Под землей сохранился первый этаж этой башни с арочной нишей. Ее площадь равна 13,5×13,5, а одна из внутренних стен достигает 6,63 м.

Т. Н. П.

Лит.: Лисанка А., Даугидис В. и др. Раскопки на территории старого арсенала в Вильнюсе. — «Археологические открытия 1978 г.». М., 1979, стр. 457—458; Batūra R. Vilniaus pilys. Žemutinės pilies. — В кн.: «Lietuvos pilys». Vilnius, 1971, p. 36—49; Kitkauskas N., Lasavickas S. Vilniaus Žemutinės pilies kai kurių ankstyvųjų pastatų liekanų tyrimai. — Architektūros paminklai. IV Vilnius, 1977, p. 3—14.

Археологические раскопки, проведенные в 1970—1976 годах в подземелье кафедрального собора Вильнюса, дали целый ряд интересных открытий, частично опровергших и по-новому осветивших выводы С. Лоренса (1934), сделанные в итоге аналогичных работ 1931—1932 годов. В центре соборного подполья выявлены контуры древнего каменного квадратного здания (22,6×22,6 м), укрепленного в северо-западном и восточном углах косыми контрфорсами. Установлено, что кладка строения — валуны, скрепленные известковым раствором с примесью золы и глины, — аналогична кладке замков Креве, Медининкай, Лиды. Внутри постройки найден фрагмент пола из цветных керамических плиток, подобных плиткам пола церкви Нижнего замка в Гродно (вторая половина XII в.). На одной из плиток сохранилась глазурь и близкий романскому рельефный орнамент. Это позволило датировать пол квадратного строения XIII—XIV веками (до сих пор в Литве встречалась глазурованная керамика лишь в постройках XV—XVI вв.). Здесь же была обнаружена свинцовая фигурка (23 см) стоящего на коленях человека со щитом. Являясь редким образцом древнелитовского литейного искусства, статуэтка имеет явно символическое содержание. Изображения на щите (короны или лилии по сторонам раздвоенного основания креста) напоминают сигнатуры кирпичей гродненского замка (постройка Витовта), а также эмблемы денежных знаков Великого княжества литовского и киевского князя Владимира Ольгердовича (вторая половина XIV в.); они же были эмблемой вильнюсского капитула вплоть до XVIII века.

Последующие работы в подземелье выявили готическую кладку на западной стороне фундамента квадратного здания и следы пристроек с его северной и восточной (кладка фундамента пресбитерия длиной 15,9 м и шириной 12,1 м) сторон. Полагают, что все это возведено в одно время или даже является остатками одного строительства, возможно, собора Ягайлы 1388 года. Сюда же могут быть отнесены обнаруженные работами 1930-х годов фрагменты восьмигранных готических опор и пол, расположенный на глубине 1,67—1,85 метра. Назначение древней квадратной постройки еще не выяснено.

Т. Н. П.

Лит.: Kitkauskas N. Vilniaus katedros (Paveikslų galerijos) tyrimų naujausi duomenys. — «Architektūros paminklai». 111. Vilnius, 1975, p. 212—216; Kitkauskas N. Вильнюсский кафедральный собор. Вильнюс, 1977, стр. 6—10.

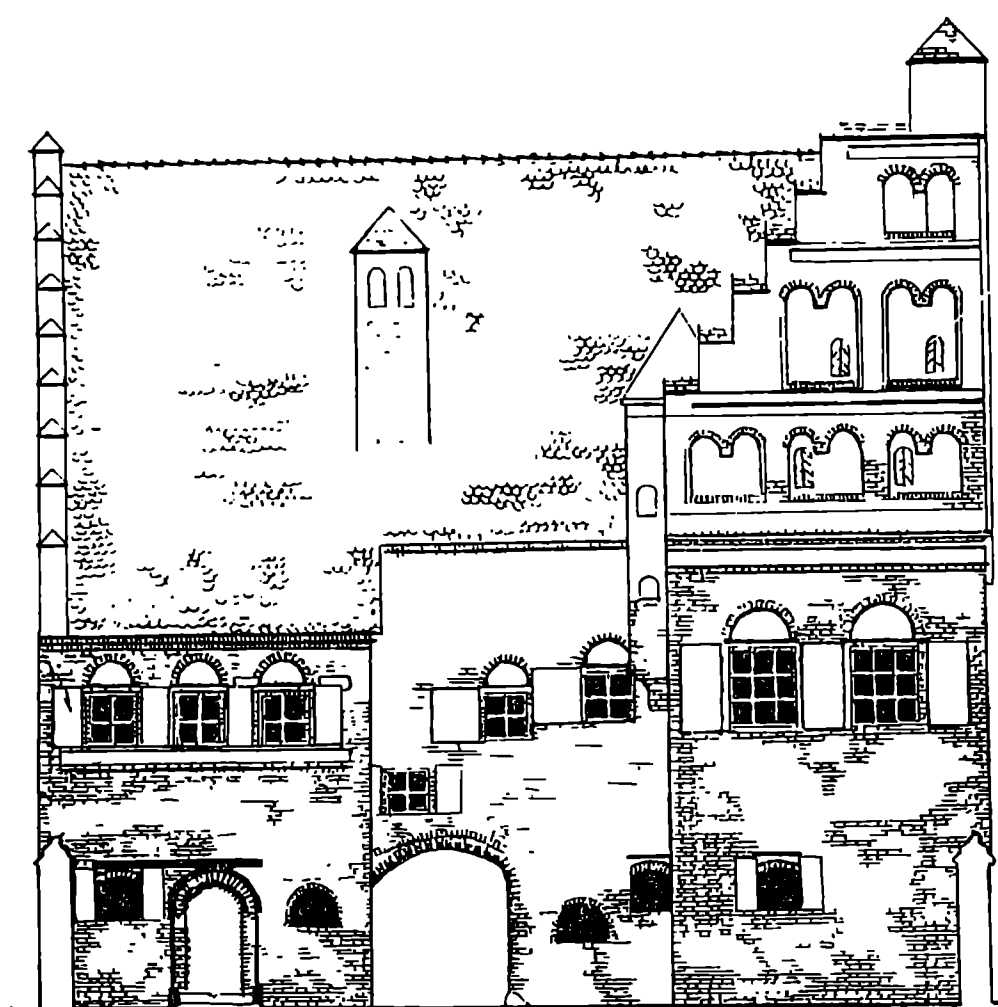


До настоящего времени ничего не было известно о существовании в костеле вильнюсского Бернардинского монастыря стеной живописи, современной строительству костела (начало XVI в.). Она была открыта неожиданно во время зондирования стен собора в конце 1970-х годов. Первоначально реставраторы натолкнулись на скудные фрагменты орнаментальной фресковой живописи готического времени (в разных грунтах южной стены был выявлен мотив перевивки, пересекавшей лизену, а на западной стене — орнамент, состоящий из надписей и стилизованных растений). Однако ничто не говорило о существовании развернутого цикла фигурных росписей, который обнаружился в 1981 году на северной стене костела площадью в 300 кв. м. Фрески еще только выявлены и ждут расчистки. Предполагается, что в одном из центральных простенков изображено «Распятие», окруженное множеством фигур и других евангельских сюжетов, а на боковых простенках — бытовые сцены из жизни горожан и монахов. Фигуры прорисованы сочным темным контуром, размещены в одной плоскости и лишены пластической моделировки. Живопись окаймлена готическими надписями, изображениями реликвариев с различными символами и стилизованным орнаментом (таким, например, как характерная готическая «восьмерка», идущая вертикально по краям лизен, сплетенная из виноградных лоз, среди лотопых помещены человеческие фигуры и птицы). Красочная гамма росписи очень богата — от насыщенных синих, красных и зеленых тонов, до пастельных желтых, розовых, голубых. Анализ красочных пигментов и стилистическая атрибуция росписи позволяют датировать ее первой половиной XVI века.

Т. Н. П.

Лит.: Vaitūlevičienė E. Vėlyvosios gotikos sienų tapybos paminklas Vilniuje — «Kultūros barai», 1981, № 8, s. 40—41.

Планомерное исследование средневекового литовского гражданского зодчества началось сравнительно недавно. Возрождение довольно значительного количества каменных жилых и общественных зданий в последнее десятилетие дало возможность не только воочию представить себе облик литовского готического города (см. т. 3, стр. 192, илл. 185), но и изучить особенности и многообразие его архитектуры. По сравнению с западноевропейскими городами в Литве дома ставились не только торцом, но и под углом к улице, так как надел застройкой был большим. Планировка дома напоминала народное зодчество: жилому помещению предшествовали сени с лестницей, крыша была высокая двускатная, вход (со двора или со стороны въезда) оформлялся скромно, окна располагались свободно и соответствовали функциональному назначению помещений. Во внутренних помещениях, особенно в нижних этажах, как правило, применялись сводчатые перекрытия, чаще всего цилиндрические, иногда встречались и хрустальные своды. Стилистические тенденции времени ярче всего выражались в убранстве фасада дома. В Литве оно было особенно богатым на ранних этапах развития готического стиля (позднеготические фасады стали плоскими, подчас скрывали кладку под слоем штукатурки). В торцовых фасадах домов преобладали вертикальные членения, а в продольных — горизонтальные. Фронтон отделялся от стены фризом или различно профилированными карнизами и тягами. Очертания фронтонов были треугольными, иногда ступенчатыми (Каунас, улица Ротушес, 29) или с закругленными углами (дом 28). При односкатной крыше со стороны улицы выстраивался атик. В рельефном убранстве фасадов употреблялись многообразные архитектурные элементы — эркеры, проемы и другие декоративные детали, которые были плоскостно-рельефными или глубинными в зависимости от формы употребляемых фасонных кирпичей.



89. «Королевская корчма» в Каунасе. XIV—XV вв. Реконструкция С. Д. Зарецкене

Этажи отделялись друг от друга фризом, иногда углубленным (Каунас, улица Кузмос, 71). Значительную роль в фасаде играла фактура кирпичной стены. Она оживлялась кирпичами не глазурованными, но блестящими — темно-красными, коричневыми, серыми, черными (убранство, особенно характерное для Каунаса). Кирпичи распределялись шахматным порядком или образовывали крупные ромбы, а также вкрапливались поштучно. В поздней готике появился глазурованный кирпич и орнамент укрупнился (Каунас, улица Замменхофа, 5; улица Кузмос, 71). Иногда проемы ниш, фриз и оконные обрамления покрывались белой штукатуркой, на поверхности которой сохранились фрагменты орнаментальной живописи (Каунас, площадь Ротушес, 29).

Среди тщательно обследованных в 1970-х годах памятников большой интерес представляет так называемая «королевская корчма» XIV—XV веков в Каунасе — двухэтажное неправильной асимметричной формы здание с двумя разной величины ризалитами. Своеобразие его планировки связано с конфигурацией отведенного участка и функциональным принципом — трактир, гостиница, хозяйственные помещения. Оно несколько раз перестраивалось (в 1667 г., в середине и второй половине XVIII, в начале XIX в. и в 1923 г.). Однако освобождение от многих наслоений показало, что строительная техника и конструкция, характерные для литовской готики XV века, в значительной степени сохранились, а все здание отличается согласованностью пропорций, законченностью каждой формы и детали. Так как постоянных дворов времен готики в Европе почти не осталось, Каунасская корчма должна быть отнесена к памятникам совершенно уникальным.

Т. Н. П.

Лит.: Jankevičienė A., Zareckienė D. Karališkoji karčiama. — «Lietuvos TSR architektūros klausimai». IV. Vilnius, 1974, p. 418—431; Jankevičienė A., Zareckienė D. Kai kurie Lietuvos gotiško, gyvenamų namų architektūros bruožai. Architektūros paminklai. 111. Vilnius, 1975, p. 45—64.

## ИСКУССТВО ЭСТОНИИ XIII—XVI ВЕКОВ

Надгробная стела в церкви Муху представляет собой камень трапецевидной формы. В низком рельефе высечено геометризованное изображение древа жизни, заканчивающееся дугами, символизирующими солнечное колесо. Справа от ствола стоящий воин с копьем, сле-

ва — ритон в качестве атрибута заупокойных жертвоприношений. Стела создана либо до колонизации Эстонии крестоносцами, либо в первые годы христианизации, когда язычество сохраняло преобладающую роль; вторично использована в кладке дверного проема во время строительства христианской церкви (около середины XIII в.). Ее датировка — не позже первой половины XIII века.

К. Ю.

Лит.: Lumiste M., Kangroo R. Sõdalane, sarv ja päikeseketas Saare — Lääne varases raidkultis. — «Kunst», 1964, nr. 1.

Установление динамики береговой линии Таллинского залива, выявление новых данных об историческом рельефе территории Таллина (см. т. 3, стр. 236—241) вкупе с тщательным исследованием сохранившихся в натуре средневековых укреплений позволили значительно уточнить схему развития города и этапы фортификационного зодчества. Наиболее древние части в составе городской стены (не раньше 1310 г.) сооружены по распоряжению наместника датского короля И. Канне. «Стена Канне» в первой половине XIV века имела высоту 5,9—6,3 м (без бойниц, с деревянным боевым ходом), а толщина ее нижней части не превышала 1,3 метра. В связи с распространением огнестрельного оружия на рубеже XIV—XV веков была предпринята первая модернизация: стена приобрела высоту 10,6—13 м, а длину 2,1 км при наличии 32 оборонительных башен разной конфигурации; стену окружал ров с тремя мельницами, в нескольких местах перед основной стеной была сооружена дополнительная — «пархам». В итоге блестящего расцвета таллинской фортификационной архитектуры XV — начала XVI века Нижний город оказался опоясанным укреплениями, занимавшими площадь 11 га, причем длина городской стены (высотой до 16 м) достигла 2,35 км; ров перед стеной имел семь мостов и три мельницы. Наружный склон большинства валов перед рвом был укреплен эскарпом. Территория Вышгорода (Тоомпеа) имела оборонительные стены протяженностью 2 км, предмостные укрепления к югу от замка занимали территорию в 2,2 га. Здесь были сооружены валы и укрепленные башней ворота Розенкранц. Всего стены и замок Тоомпеа имели 19 башен. Таким образом, во всей оборонительной системе города имелось по меньшей мере 66 оборонительных башен разной формы и разной мощи. Очередность возникновения, время и объемы модернизации оборонительных и надвратных башен Нижнего города ныне детально выяснены на основе натурных исследований, дополненных материалами архивных изысканий.

К. Ю.

Лит.: Zobel R. Tallinna keskaegsed kindlustused. Tallinn, 1980.

Среди новых данных большой интерес представляют сведения о строительном мастере эстонского происхождения Хансе Котке (имел звание «каменщика магистрата» — в средневековье титул главного архитектора города). Он работал в Таллине в середине XV века и принимал непосредственное участие в реконструкции городской стены и надвратных башен от ворот Харью до ворот Нунна. В 1448—1453 годы Котке построил Оружейный двор в Таллине, частично сохранившееся здание. выдержанное в стиле патрицианских домов XV века. Оно имело перспективный острострельчатый портал, крыльцо с резными плитами (не сохранилось) и большие окна с каменными наличниками. Над порталом, вытесанном Х. Котке и А. Молевельдом в 1449 году, близким по форме западному portalу ратуши, был установлен в нише рельеф «Плот Вероники» скульптора Клавеса Зиттова (см. т. 3, стр. 248, илл. 234), впоследствии замененный ренессансным маскаронном с изображением мужчины.

К. Ю.



Лит.: Kangroo R. Hans Kotke, Tallinna müüridepremer ja kiviraidur XV sajandi keskpaigas. Tõid kunstiteaduse ja — kriitika alalt. III. Tallinn, 1980.

Уточнены датировки строительных этапов церкви св. Мартина в Вальяла на острове Сааремаа — древнейшей церкви региона (см. т. 3, стр. 234). Маленькая «працерковь» с полукруглой абсидой и ризницей у южной стены была сооружена непосредственно после крещения островитян крестоносцами в 1227 году. Между 1240 и 1250 годами она была превращена в хор благодаря пристройке более просторного продольного здания с тремя травеями и близким романскому стилю фасадом. После восстания Юрьевой ночи 1343 года вместо первоначальной абсиды была возведена новая, в духе высокой готики, сходная с абсидой замка Курессааре.

На северной стене хора церкви в начале 1970-х годов раскрыты фрагменты древнейшей в Эстонии настенной живописи (третья четверть XIII в.). В аркаде из витых колонок сохранились остатки пяти восседающих фигур, обращенных к центральной фигуре. Над колонками — полуфигуры ангелов. Над аркадой фриз с пальметками византийского типа. Преобладают контур и локальные тона в духе колорированного рисунка.

Эта средневековая стенопись в художественном отношении является наиболее значительной из обнаруженных до сих пор в республике, в том числе и недавно открытых фресок в церкви Каарма того же времени.

К. Ю.



90. Роспись в маленькой «працеркви» Вальяла на острове Сааремаа. Середина — третья четверть XIII в. Деталь

Лит.: Филатов В. В. Средневековая стенная живопись в Вальяла. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1979. Л., 1980, стр. 198—208. R a a m V. Valjala kiriku ehitusloo mõned uued probleemid. — «Restaureerimisalaste artiklite kogumik». Tallinn, 1977; R a a m V. Vanima kunsti uuematest leidudest. — «Kunst», 1980, 56/1.

Выдвинута новая концепция раннего этапа строительства епископского замка Курессааре (ныне Кингисепп) на острове Сааремаа. Замку XIII века предшествовали укрепления типа кастелла, окруженные рвом с морской водой.

Они имели угловую башню квадратного сечения и включали отдельно стоящую сторожевую башню. По данным дендрохронологического анализа башня построена во время владения епископа Германа I Буксхевдена в 1262—1263 годы, что объясняет ее традиционное название «Длинный Герман». В XIV столетии башня была включена в состав нового епископского замка типа конвентского дома. Некоторые ученые все же предполагают, что первенцем застройки замка была башня Штурвольт, имеющая кладку из грубо отесанных блоков доломита, отличную от кладки других частей конвентского дома

К. Ю.

Лит.: Aluve K. Kuressaare linnus Tallinn, 1980.

Ныне раскрыты из-под позднейших побелок остатки живописи в технике аль секко, обнаруженные в хоре церкви Муху еще в 1914 году (см. т. 3, стр. 248). В северной части хора фриз с острострельчатой готической аркадой завершается башенками. Под аркадой — фигуры святых. Из них поддаются идентификации изображения апостола Петра, полуфигура пророка Аввакума в оконной нише и полуфигура праотца Авраама на восточной стене хора. В четырехугольном завершении хора видны фрагменты фигур с кадилами и крыльями ангелов. Композиция снизу окаймлена фризом из стилизованных лилий. На западной стене церкви раскрыты остатки стенописи с изображениями окна-розы и Страшного суда. В отличие от линейной рафинированности фресок Вальяла характер росписей в Муху несколько более огрубленный, лишены изящества контуры тяжеловесны. Росписи могут быть датированы первой половиной XIV века.

К. Ю.

Лит.: R a a m V. Vanema kunsti uuematest leidudest. — «Kunst», 1980, 56/1; Реставрация монументальной живописи в Эстонской ССР. — «Реставрация и хранение музейных художественных ценностей». Реферативный сборник, вып. 1. М., 1974.

Продолженные в 1975 году раскопки монастыря св. Биргитты в Пирита (см. т. 3, стр. 242) выявили план церкви, заложенной в самом начале XV века и освященной в 1436 году. Раскрыт пол «о пяти уровнях» с могилами плитами, основаниями устоев сводов, а также остатки более 15 каменных алтарных столов. Полностью раскрыты остатки клуазуры монахинь на севере от церкви. От частично двухэтажной застройки выявлены полностью сохранившиеся подвалы и нижние части стен и конструкций сводов первого этажа. Важнейшие помещения (зал капитула, рефектории) сосредоточены в северном крыле. Восточное крыло имело хозяйственные функции (кухня и т. д.). В представительных интерьерах преобладало двухнефное членение: своды опирались на восьмигранные плитняковые столбы и подпружные арки из того же материала; сохранились отопительные устройства (гипокаусты) с печами в подвалах и гладкими плитами в помещениях первого этажа, имевшими круглые отверстия, через которые из подвалов поднимался нагретый воздух. Монастырский клуатр был перекрыт простым цилиндрическим сводом. Из южной клуазуры священников в 1980 году раскопана лишь часть восточного крыла, бывшего трехэтажным. На нижнем этаже помещался двухнефный рефекторий, кирпичные своды которого опирались на восьмигранные столбы. Раскопана также стоявшая перед западным фасадом церкви часовенка уникальной в Эстонии шестигранной



91. Ритуальный перстень с изображением Голгофы из монастыря св. Биргитты в Пирита. Золото. XV в.

планировки. Раскопки ансамбля монастыря сопровождалась богатыми вещественными находками, в частности множеством керамических изделий. Кроме того, найдены два ритуальных перстня (золото с литым изображением Голгофы), которые могут считаться редкими образцами таллинского ювелирного искусства второй половины XV столетия.

К. Ю.

Лит.: R a a m V. Piri kloostri varemed. — «Ehitus ja arhitektuur», 1978, 2.

Перестройка церкви св. Олая в Таллине из зальной церкви (завершена около 1330 г.) в базилику произошла по уточненным архивным данным в промежутке между 1436—1450 годами (см. т. 3, стр. 242—244, илл. 233). Стали известны имена мастеров-строителей. Перестройку начал таллинский мастер Андреас, имевший прозвище Кульпесу (Рот ковшом), известный с 1411 года, с 1427 — главный каменщик города, умер в 1446 году. Им были заложены новые четырехгранные устои сводов для повышения среднего нефа, удлинены боковые нефы в западном направлении, увеличены окна продольных стен. Его восприимчиком стал в 1445 году таллинский мастер Ханс Ховестен, который руководил работами до их завершения в 1449 году. Громада надстроенной башни и шпиль несли не только сакраментальное назначение, но и были ориентиром для мореплавателей, различимым из любой точки Финского залива.

К. Ю.

Лит.: Kangroo R, Lumiste M. Mõningatest Tallinna 15. sajandi arhitektuuri dateerimise küsimustest. Tõid kunstiteaduse ja — kriitika alalt. II. Tallinn, 1978.

При консервации позднеготического алтаря в церкви Каарма на острове Сааремаа с деревянными скульптурами апостолов и мотивами «Страшного суда» на окрашенных створках обнаружены живописные композиции с дарственной надписью 1547 года. На них изображены сцены из страстей Христовых и св. семейство с Елизаветой и младенцем Иоанном. Стиль живописи переходный от готики к Возрождению. Предполагаемый автор — Ханс Кеммер, художник круга Луки Кранаха Старшего, работавший в Любеке.

К. Ю.

Лит.: R a a m V. Vanema kunsti uuematest leidudest. — «Kunst», 1980, 56/1.



ТОМА 4-й, 5-й, 6-й

# ИСКУССТВО КОНЦА XVII—НАЧАЛА XX ВЕКА

## РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII—НАЧАЛА XX ВЕКА

В современную науку о русском искусстве и архитектуре XVIII века введен целый комплекс существенных, а иногда и уникальных сведений. Таков, например, перечень скульптур Летнего сада и план их расстановки в середине XVIII века. В число упомянутых данных входят сообщения о строителе манежа первого кадетского корпуса в Петербурге — И. Шумахере, об участии Башмакова в возведении Никольского морского собора, о том, что С. Чевакинский был автором проекта дворца И. И. Шувалова и т. д. Обо всем этом и о многом другом сообщается в переведенных и комментированных К. В. Малиновским записках Я. Штелина, образованного любителя и знатока «художеств», достаточно профессионально судившего о произведениях. Штелин сочетает подход историка искусства (эту задачу он ставил перед собой) с живой пристрастностью критика-современника. Он пишет почти исключительно о мастерах, работавших в Петербурге, и преимущественно об иностранцах. Причем среди живописцев процент упомянутых русских больше, а среди скульпторов, и особенно архитекторов, — меньше. В живописи Штелин особенно ценит Л. Токке, П. Ротари, В. Эриксона, С. Торелли, хвалит А. Матвеева, И. Никитина, А. Антропова, Д. Левицкого. Среди русских скульпторов выделяет М. Павлова и Ф. Шубина, среди архитекторов — В. Баженова. Словом, он правильно расставляет акценты, говоря об отечественных мастерах. Неточности Штелина исправляются в комментарии переводчика.

Р. И. В.

*Лит.:* Малиновский К. В. Записки Якоба Штелина о русской архитектуре XVIII века. — В сб.: «Проблемы синтеза искусств и архитектуры». Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, вып. VII. Л., 1977, стр. 21—38; его же. Якоб фон Штелин и его записки по истории русской живописи XVIII века. — В кн.: «Русское искусство барокко. Материалы и исследования». М., 1977, стр. 173—211; его же. Записки Якоба Штелина

92. Дж.-Б. Фонтана, И.-Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова в Петербурге. Парадная лестница. 1710-е — 1720-е гг. Частично переделана в 1740-х гг.







93. Плафон на потолке Орехового кабинета во дворце А. Д. Меншикова в Петербурге. Масляно-темперная живопись. Не ранее 1712 г.

о скульптуре в России в XVIII в. — В кн.: «Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX в. Материалы и исследования». М., 1979, стр. 108—136; его же. «Известия об Академии художеств И. И. Шувалова» Якова Штелина. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1978, М., 1979, стр. 58—67.

Изучение и реставрация домика Петра I (1703) внесли существенные коррективы в представление о первоначальном облике здания. Расписанный снаружи под кладку из огромных «киноварного» цвета кирпичей с белыми швами, с красными ставнями и черными коваными фигурными накладками наличников окон и другими деталями, первый дом Петра в Петербурге был решен в яркой декоративной манере, близкой по духу колористическим приемам русской и голландской архитектуры кон-

ца XVII века. Общая же схема его планировки напоминала традиционную избу из двух срубов с сенями между ними.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Гессен А. Э. Реставрация домика Петра I. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1976. М., 1977, стр. 230—234; Благовещенский Н. Н. Первоначальная окраска домика Петра I. — Там же, стр. 235—237.

Внешний облик и часть внутренних покоев дворца А. Д. Меншикова в Петербурге воссозданы к 1981 году такими, какими они были, согласно исследованиям реставраторов, в 1710-е — 1720-е годы. В ходе реставрации выявлены также необычные для петровской архитектуры сводчатые перекрытия цокольного и первого этажей. Эти своды очень разнообраз-

ны, что обычно не практикуется в пределах одного здания. По типу они относятся скорее к средневековью, чем к новому времени, и выложены в первом этаже после того, как было сделано плоское перекрытие этого этажа. Таким образом, своды носили, видимо, чисто декоративный характер.

Параллельно в 1967—1973 годы осуществлялась расчистка росписей плафона, открытого в кабинете дворца. После снятия плафона на холсте работы Ф. Пильмана (?) были раскрыты росписи самого раннего слоя. Среди них особый интерес представляет центральное изображение — Петр I (?) в виде Марса, предположительно датируемое не ранее 1712 года. Исключительную ценность живописи придает не только предполагаемое аллегорическое и вместе с тем портретное изображение Петра I, но и то обстоятельство, что это, по-видимому, один из первых образцов светской монументальной живописи в России XVIII века. Среди художников, работавших во дворцах Меншикова в 1705—1716 годах, имена Д. Соловьева, Григория, Ивана большого и Ивана меньшого, Адольских, А. Захарова, Л. Федорова и других.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Борзин Б. Ф. Монументально-декоративная живопись петровского времени. (Очерки). — В кн.: «Изобразительное искусство. Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена», т. 349. Л., 1968, стр. 102; Гессен А. Э. Реставрация дворца Меншикова. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1976. М., 1977, стр. 238—244; Калязина Н. В. Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере первой четверти XVIII в. (к проблеме развития стиля барокко в России). — В кн.: «Русское искусство барокко. Материалы и исследования». М., 1977, стр. 55—69; Калязина Н., Дорофеева Н. Уникальные памятники петровского времени. — «Декоративное искусство СССР», 1983, № 1, стр. 22—26.

Реальный облик Летнего сада первой половины XVIII века в Петербурге, известного ранее лишь по изображениям, помогли восстановить археологические раскопки 1974 и 1976 годов. В частности, установлены истинные размеры, форма и материал четырех фонтанных бассейнов средней продольной аллеи Летнего сада, а также другие ранние компоненты этого знаменитого ансамбля.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Шамардин М. В. Фонтаны начала XVIII века в Летнем саду. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1976. М., 1977, стр. 245—250; Коренцвит В. А. Центральная часть Летнего сада по материалам археологических изысканий. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1979. Л., 1980, стр. 469—482.

Обновлено и расширено представление о деятельности специалиста декоративной росписи под мрамор, мастера лакового дела и позолотчике Генрике ван Брумкорсте (в России с 1705 года по год смерти — 1744), руководившего командой, куда входили его ученики П. Федоров, И. Тиханов, И. Попов, И. Поляков, А. Александров, К. Завьялов. Команда под началом Брумкорста работала в Лаковом кабинете Монплезира в Петергофе, в здании Кунсткамеры, Зимнем и Летнем дворцах Петра I, во дворцах Стрельны и Петергофа, над оформлением триумфальных ворот, Петропавловского собора, церкви Симеона и Анны, здания Двенадцати коллегий и т. д.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Уханова И. Н. Г. Брумкорст — петербургский мастер лакового дела (из истории «лакированного» искусства в России первой четверти XVIII века). — В кн.: «Культура и искусство петровского времени. Публикации и исследования». Л., 1977, стр. 174—182.

Наследие Ю. Фельтена, известного архитектора второй половины XVIII века, пополнилось рядом интересных работ. В результате проведенных исследований обнаружено, что руке зодчего принадлежат рисунки фантастических парковых сооружений (конец 1760-х гг.); пять чертежей-вариантов Башни-руины в Царском Селе (1771); проект Путевого дворца для





94. Дж.-Б. Фонтана, И.-Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова в Петербурге. Варварины покон. 1710-е — 1720-е гг.

Смоленска (1764); монумент-памятник Екатерине II в Твери (1776—1777, не сохранился); типовые проекты домов, по которым застраивалась Дворцовая площадь (1779—1780-е гг.); отделка жилых комнат Большого Петергофского дворца (1771, в их числе, кроме известных Белой столовой, Тронного и Чесменского залов, еще Опочивальня и Будуар); церковь в селе Красное (1780-е — 1790-е гг., ныне Старицком районе Калининской области); имение Фельтена «мыза Катентак» (1780-е гг., ныне Ааспера близ Раквере в ЭССР) и другие постройки.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Архитектор Юрий Фельтен. Каталог выставки. [Автор вступ. ст. и сост. каталога М. Ф. Коршунова]. Л., 1982.

Как оказалось, приписываемый прежде Ф. Волкову архитектурный проект (фасад, разрез по центральной оси и четыре поэтажных плана) исполнен зодчим И. Старовым. Проект относится к 1769 году и изображает не дворец, а здание Сухопутного шляхетского кадетского корпуса, за который Старов был удостоен звания академика. Чертежи хранятся в НИМАХ.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Никулина Н. И. Неизвестный проект И. Е. Старова. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1975. М., 1976, стр. 285—301.

Установлено, что известный портретист петровского времени А. Матвеев с 1723 года начинает учиться у Спервера Шильдера в Антверпенской академии.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Ильина Т. В. К вопросу о русском пенсйонерстве в петровское время. — В сб.: «Проблемы развития русского искусства», вып. XI. Л., 1979, стр. 3—17.

Обнаруженные архивные материалы уточнили и значительно расширили рамки биографии архитектора-художника Христофора Марсели-

уса, работавшего в Италии, Дании, Польше и России. В частности, Марселиус известен у нас как автор девяти листов рисунков Санкт-Петербурга 1725 года, являющихся, по мнению И. Э. Грабаря, «наиболее достоверным портретом Петербурга в последний год жизни Петра».

*Р. И. В.*

*Лит.:* Михайлов А. Архитектор и художник Христофор Марселиус. — «Искусство», 1980, № 7, стр. 61—67.

Тщательное микроскопическое, рентгенологическое, химическое и другие исследования подтвердили или изменили атрибуцию ряда портретов петровского времени. Особенно скрупулезно исследованы произведения И. Никитина или приписываемые ему и его кругу. Оказалось, что бесспорно кисти Никитина принадлежат портрет царевны Анны Петровны (ГТГ), портрет напольного гетмана (ГРМ), Петр I на смертном одре (ГРМ). Ему же, а не А. Матвееву, принадлежит портрет Петра I (Павловский дворец-музей), а также эрмитажный портрет девочки, изображающий, по мнению И. Котельниковой, Елизавету Петровну в детстве и датируемый 1712—1713 годами. Последнее открытие особенно ценно, поскольку известны лишь семнадцать работ этого выдающегося живописца. Установлено подлинное авторство и других портретов, прежде приписанных Никитину или мастерам его круга. Так, известный портрет Елизаветы Петровны (ГРМ) исполнен И. Г. Таннауэром, портрет Е. А. Ушаковой (ГТГ) — художником И. П. Людденом, портрет Петра I (в овале, ГРМ) — Л. Каравакком; портрет Петра I в круге (ГРМ) принадлежит неизвестному живописцу XVIII века. Кроме того, исследования подтвердили принадлежность Таннауэру портретов Петра I в гробу (ГЭ) и царевича Алексея (ГРМ), а считавшийся таннауэровским портрет М. А. Меншиковой (Павловский дворец-музей) предположительно относят к творчеству И. П. Люддена. Портрет А. К. Нартова

(ГЭ), приписывавшийся неизвестному художнику первой четверти XVIII века, теперь датируется серединой XVIII века.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Котельникова И. Г. Новый портрет работы Ивана Никитина. — В кн.: «Культура и искусство петровского времени. Публикации и исследования». Л., 1977, стр. 183—190; Римская-Корсакова С. В. Атрибуция ряда портретов петровского времени на основании технико-технологического исследования. — Там же, стр. 191—199.

Новые исследования внесли большую ясность в биографию художника Мины Лукича Колокольникова. Так, В. Ф. Гершфельд на основании архивных данных установил годы его жизни (1707(8) — 1775); выяснено также, что он считал себя учеником И. Никитина. В результате скрупулезного изучения не только стилистических, но и технологических особенностей живописи Колокольникова в его наследие включены еще два портрета — «Портрет неизвестного» (1750-е гг., ГИМ) и «Портрет молодого человека» (1752, Вологодская картинная галерея).

*М. В. М.*

*Лит.:* Русский портрет XVIII—XIX веков из собрания музеев РСФСР. Каталог. [Авт. вступ. ст. и сост. С. Е. Ямщиков]. М., 1980; Ломидзе И. Е. Новоткрытые портреты Мины Колокольникова. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1980. Л., 1981, стр. 297—306, илл.

Переданная в дар ГРМ коллекция русской живописи и графики XVIII—XIX веков из собрания И. М. Воронова пополнила его фонды ценными произведениями, и среди них большой интерес представляют собой портрет стольника Н. Ф. Волконского (предка Л. Толстого по материнской линии), мастерски исполненный неизвестным художником в начале XVIII века, и портрет фельдмаршала П. С. Салтыкова (1762) кисти И. Локтева — это вторая известная теперь подписная работа художника, который, по имеющимся архивным сведениям, прошел курс обучения у Ф. Рокотова.

*Я. С. В.*

*Лит.:* Ямщиков С. Новые приобретения Русского музея. — «Творчество», 1975, № 6, стр. 14—15; Русская живопись и графика XVII—XIX веков из собрания И. М. Воронова, переданного в дар Русскому музею. Каталог выставки. [Авт. вступ. ст. С. В. Ямщиков, сост. Л. П. Рыбакова, Г. В. Смирнов, М. Н. Шумова]. Л., 1975.



95. И. Никитин. Портрет девочки (Елизавета Петровна?). 1712—1713 гг.



Среди новых поступлений в ГРМ важным приобретением стала ранняя работа Г. Угрюмова «Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне», исполненная художником в качестве академической программы в 1785 году.

К. Е. М.

**Лит.:** Государственный Русский музей. К 80-летию со дня открытия. Выставка новых поступлений. Живопись XVIII — начала XX века. Каталог. [Авт. вступ. ст. Г. В. Смирнов и Н. Н. Новоуспенский]. Л., 1978.

В 1973 году сотрудники ВНИИР привезли в Москву обнаруженную ими в запаснике Зарайского краеведческого музея обширную коллекцию картин. После проведенных реставрационных работ и тщательнейших исследований (атрибуций, иконографических аннотаций, изучения архивных источников, эпистолярного наследия и прочих материалов) оказалось, что данная коллекция в историческом и художественно-культурном отношении представляет собой бесценную находку. Достоверно установлено, что Зарайская коллекция — значительная часть фамильного собрания картин, основанного в конце XVIII — первые годы XIX века в доме на Девичьем поле в Москве А. М. Голицыным, а затем пополнявшегося его потомками Олсуфьевыми. Эта домашняя коллекция не идет в сравнение с произведениями, собранными Д. М. и А. М. Голицыными в построенной ими больнице (ныне 1-я Градская больница на Ленинском проспекте), которые составили первую публичную картинную галерею в России. Тем не менее она значительно обогащает наше представление о характере развития портретного жанра в России, в котором работали как местные, так и довольно видные иностранные мастера.

К Зарайской коллекции принадлежат два пастельных портрета Иоханна Барду — «Портрет М. П. Голицына» и «Портрет А. А. де Лицына»; пять работ донны неизвестного крепостного художника Савелия (Савеля), делавшего копии с подлинников Барду (в их числе «Портрет А. М. Голицына», 1786, «Портрет М. В. Волконского с семьей», «Портрет М. Н. Волконского», 1788, и др.); портреты Д. А. и М. В. Олсуфьевых кисти ученика Ж.-Л. Давида и близкого родственника



96. Савелий. Портрет Д. А. Олсуфьевой (копия с портрета И. Барду). Около 1786 г.

Эжена Делакруа — Анри-Франсуа Ризенера (1767—1828), работавшего с 1816 года в России в течение шести лет.

Большой интерес представляет собой героический образ участника войн с Наполеоном и турками отважного молодого генерал-майора К. А. де Бальмена, мастерски изображенного на портрете художником А. Молинари (1772—1831). Отреставрированы «Портрет М. В. Олсуфьевой» (1851), созданный Карлом Лашем (1822—1888), проработавшим в России с 1847 года десять лет, и многие другие картины. Кроме того, в той же коллекции найден пейзаж, изображающий сцену в итальянском морском порту, автором которого, как утверждают специалисты, является Адриан Мангляр (1695—1760) — учитель выдающегося французского живописца Клода-Жозефа Верне. Окончательное подтверждение атрибуции обогатит именем Мангльера музейные собрания СССР.

К. Е. М.

**Лит.:** И в а н о в а Е. Забытые портреты. — «Искусство», 1980, № 11, стр. 59—66; Союз художников СССР показывает собрание картин XVIII—XIX веков из Зарайского музея. Реставрация, атрибуция, исследование. Каталог. Составитель и статья Н. Голейзовского и др. М., 1982; Голейзовский Н. К. Малоизвестные собрания. — «Творчество», 1982, № 1, стр. 19—21; И в а н о в а Е. Ю. Атрибуция портретов начала XIX в. из Зарайского музея. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1981. М., 1983, стр. 285—296.

Новая датировка портрета В. И. Майкова, созданного Ф. Рокотовым (между 1775 и 1778 гг., вместо 1765 и 1766 гг.), исходит из анализа особенностей костюма: портретируемый изображен в мундире бригадира. Этот чин получен им в 1775 году, а в 1778 году Майков скончался.

Р. И. В.

**Лит.:** К о с о л а п о в Б. А. Новая датировка портрета В. И. Майкова кисти Ф. С. Рокотова. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1979. Л., 1980, стр. 299—301.

Изучение архивных документов помогло исправить ошибочную атрибуцию одного из портретов, принадлежавшего кисти Н. Аргунова и хранящегося в ГРМ. Вместо старого названия «И. А. Лазарев в костюме Амура» предложено новое — «Портрет Ивана Якимова в виде Амура» (масло, 1790).

Р. И. В.

**Лит.:** К о с т и к о в а Н. Новое об «Амуре» Н. Аргунова. — «Искусство», 1973, № 3, стр. 68.

Включен в научный оборот обширный документальный материал, выявлены имена и произведения, специфика и преемственность творчества русских миниатюристов на эмали, работавших в России на протяжении XVIII века. Среди них — Г. С. Мусикийский А. Г. Овсов, М. А. Лопов, Андр. И. Чернов, П. Г. Жарков, Д. И. Евреинов.

Р. И. В.

**Лит.:** К о м е л о в а Г. Н. Первый русский миниатюрист — Г. С. Мусикийский. Материалы к истории портретной миниатюры первой четверти XVIII века. — В кн.: «Русское искусство первой четверти XVIII века. Материалы и исследования». М., 1974, стр. 168—182; е е ж е. Вновь определенные работы Г. С. Мусикийского. — «Сообщения ГЭ», вып. XLI. Л., 1976, стр. 17—19; е е ж е. Овсов — миниатюрист петровского времени. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1975. М., 1976, стр. 250—258; е е ж е. Новые материалы к творчеству миниатюриста А. И. Чернова. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1976. М., 1977, стр. 251—260; е е ж е. Миниатюра на эмали работы М. А. Лопова. — «Сообщения ГЭ», вып. XLIII. Л., 1978, стр. 27—29; е е ж е. Петр Герасимович Жарков — русский миниатюрист на эмали второй половины XVIII в. — В кн.: «Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX в. Материалы и исследования». М., 1979, стр. 155—168; е е ж е. Л. И. Евреинов — русский миниатюрист на эмали. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1979. Л., 1980, стр. 276—288.

На основании документов и, в частности, полной описи картин И. Гроота, созданных художником для павильона Монбизу в Царском Селе, впервые даны анализ и классифи-

кация охотничьих натюрмортов и анималистических произведений, входящих в эту коллекцию.

Р. И. В.

**Лит.:** Бардовская Л. В. Коллекция картин И. Ф. Гроота в Екатерининском дворце-музее. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1977. М., 1977, стр. 301—308.

Исследования реставраторов и новые архивные материалы уточнили факты и раскрыли новые страницы судьбы двух полотен Дж.-Б. Тьеполо «Пир Клеопатры» и «Встреча Антония и Клеопатры» из музея-усадьбы «Архангельское».

К. Е. М.

**Лит.:** С а в и н с к а я Л. Картины Дж. Б. Тьеполо в Архангельском. — «Искусство», 1980, № 5, стр. 64—69.

Атрибуированы три больших рисунка картона для росписи, ранее считавшихся произведениями неизвестного мастера. Установлено, что они принадлежат видному немецкому художнику, одному из основоположников классицизма в европейском искусстве XVIII века Антону Рафаэлю Менгсу (1728—1799). Рисунки хранятся в Музее Академии художеств СССР. В XIX веке они использовались для копирования в учебных рисовальных классах Академии художеств.

К. Е. М.

**Лит.:** Ц е л и щ е в а Л. О произведениях А. Р. Менгса в собрании Музея Академии художеств СССР. — «Искусство», 1980, № 9, стр. 61—67; Государственный Эрмитаж. Антон Рафаэль Менгс. Каталог выставки. К двухсотлетию со дня смерти художника. Л., 1981, стр. 17—21.

В результате изучения жизни и творчества художника Анри-Франсуа-Габриэля Виоллье (1750—1829), работавшего в России с 1780 по 1790 год в качестве миниатюриста-рисовальщика, декоратора, прикладника и ландшафтного архитектора, выявлено его место в отечественной художественной культуре последней четверти XVIII века.

Р. И. В.

**Лит.:** С е л и н о в а Т. А. Работы художника Виоллье. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1976. М., 1977, стр. 261—270; Б е л а в с к а я К. П. Художник Ф. Виоллье и его работы в Павловске. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1977. М., 1977, стр. 309—322.

Впервые с возможной на данном этапе полнотой удалось определить реальный вклад, хронологические и географические границы творчества, сотрудничество с другими монументалистами, индивидуальные особенности и манеры нескольких представителей семьи Скотти — известнейших мастеров-монументалистов, проработавших в России почти 50 лет — с 1784 примерно до 1833 года.

Основатель династии Джозуэ Скотти (1729—1785) — внук известного театрального декоратора Джованни Пьетро Скотти, был приглашен в Россию в 1784 году Д. Кваренги. Через год после его смерти Кваренги пригласил его младшего брата — Карло Скотти (1747—1823), который в 1794 году, избранный «назначенным» Академии художеств, работал с архитектором Е. Соколовым. В Михайловском замке писал плафоны в малом тронном зале и в церкви. Плафон в церкви сохранился и является единственным дошедшим до нас достоверным произведением К. Скотти.

Джованни Батиста (Иван Карлович) Скотти (1776—1830) — старший сын Карло Скотти, выдающийся живописец-монументалист первой трети XIX века (см. т. 5, стр. 123, 124, 460). Творчество Дж. Скотти — целая эпоха в русской декоративной живописи. Он работал с Ворониным, Томоном, Руска, Росси, Стасовым, Монферраном во всех императорских дворцах и многих зданиях Петербурга. Начал работать с отцом в Михайловском замке (1799). Самостоятельно рабо-



тал с 1802 года, расписывая вместе с Гонзага перестраиваемый Томоном Большой каменный театр. В 1807 году получил звание «назначенного» Академии. В 1817 году Скотти по проекту Росси расписывает залы Аничкова, в 1818 — залы юго-восточной части Зимнего, а в 1819 — Таврического дворцов. В конце 1810-х годов исполняет росписи в Главном Адмиралтействе, в 1818 — эскизы для усадьбы Марьино (близ Тосно). В 1821—1822 годах вместе с А. Виги расписывает Елагин дворец. К 1825 году относятся росписи дворца Бобринских, к 1823—1824 годам — дома М. С. Воронцова. С 1823 года Скотти зачислен на службу в Кабинет «как первый здесь художник живописи орнаментальной». В 1824—1825 годах исполнил росписи дворцов: Михайловского — в Петербурге и Екатерининского — в Царском Селе. В 1826—1828 годах работал в Зимнем дворце над росписями Военной галереи 1812 года, расписывал помещения Министрства иностранных дел (вместе с А. Виги и Додоновыми), в 1830 году работал над росписями в доме Энгельгарта, в Зимнем дворце и над картонами бронзовых барельефов для пьедестала Александровской колонны.

Пьетро (Петр Петрович) Скотти (1768—1838) — сын Джозуэ, был преимущественно орнаменталистом. С 1804 по 1824 год — «мастер живописи и рисовальный мастер» на Шпалерной мануфактуре, одновременно работал и по контрактам, расписывая интерьеры Константиновского и Павловского дворцов в Павловске, в Гатчинском и Аничковом, а затем в Зимнем дворцах. В 1832 году выполнил росписи дачи Дурново на Каменном острове.

Доменико (Деметрий Карлович) Скотти (1780—1825) — младший брат Джованни Батиста. Ему принадлежат росписи и иконы церкви Странноприимного дома (1805) в Москве, иконы и плафон церкви Путевого дворца в Твери (1805). В 1807 году получил звание «назначенного» Академии; в 1813 — переезжает из Москвы в Петербург, делает рисунки для гравюр, посвященных Великой Отечественной войне 1812 года.

Джермано (Ермолай Петрович) Скотти (1771—1819) — сын Джозуэ, младший брат Пьетро. С 1797 начинаются упоминания о его успешной деятельности в Москве. Вероятно, именно он работал в Быкове, в Останкине, в домах А. Б. Куракина на Лубянке (1799) и на Старой Басманной (1800). По эскизам П. Гонзага декорировал по случаю коронации Триумфальные, Тверские, Мясницкие и Красные ворота (1801), расписывал дом Н. А. Дурасова в Люблине (1801). С 1802 по 1817 — преподавал рисование и гравирование в Архитекторской школе Кремлевской экспедиции. Оформил ряд спектаклей в Арбатском театре и крепостном театре С. М. Каменского (см. т. 5, стр. 119; на 460-й вместо Джермано Скотти ошибочно назван Доменико Скотти).

Р. И. В.

*Лит.: Антонов В. В. Живописцы-декораторы Скотти в России. — В кн.: «Русское искусство второй половины XVIII — первой половины XIX в. Материалы и исследования». М., 1979, стр. 69—107.*

Исключительный по своим художественным достоинствам бронзовый бюст А. Д. Меншикова работы Б.-К. Растрелли (1716—1717) приобретен для ГЭ. Эта скульптура до конца XIX века хранилась у потомков Меншикова, до 1935 года принадлежала Т. Гагариной, затем до ноября 1977 года находилась в частном собрании М. А. Джаншиева, когда и была куплена Министерством культуры СССР. С этого бронзового оригинала в 1849 году И. Виталии исполнил копию в мраморе для Аполлонова зала Зимнего дворца, хранящаяся ныне в ГРМ. Кроме того, установлено, что Екатерина I поручила Растрелли вылепить с «медной» восковую «персону» Меншикова и раскрасить ее в «натуральный колер», что В. Суриков для картины «Меншиков в Березо-

ве» делал наброски с бронзового бюста и по его просьбе была изготовлена гипсовая отливка растреллиевского портрета Меншикова.

Р. И. В.

*Лит.: Калязина Н. В. Материалы к иконографии А. Д. Меншикова (прижизненные портреты). — В кн.: «Культура и искусство петровского времени. Публикации и исследования». Л., 1977, стр. 70—87; Тарасова Э. Портрет А. Д. Меншикова работы Б.-К. Растрелли. — «Сообщения ГЭ», вып. XLIV. Л., 1979, стр. 70.*

Стали известны данные о жизни и творчестве восьми русских скульпторов-пенсионеров, учившихся в возрасте 12—15 лет в 1724—1730 годах в Венеции у известного ваятеля Пьетро Баратта. Вернувшись в Россию, они работали под началом Б.-К. Растрелли и И.-А. Цвенгофа. Среди них солдатские дети — А. С. Хрепников, Селиванов, купеческий сын П. Я. Серебряков, ученик Б.-К. Растрелли В. Л. Кобелев, Федор и Дмитрий Медведсвы из Александро-Невского монастыря (видимо, послушники), В. Кохтев, П. Галкин и самый старший из них А. В. Селиванов.

*Лит.: Раскин А. Г. Русские скульпторы первой половины XVIII века — В сб.: «Охрана памятников и вопросы истории русской архитектуры». Л., 1974, стр. 98—112.*

Р. И. В.

Комплекс первоначального скульптурного убранства фасадов Зимнего дворца до последнего времени оставался почти неизвестным, так как каменная скульптура балюстрады дворца пострадала еще при пожаре (1837), затем была реставрирована (1841—1842), а впоследствии заменена новой (1894) из листовой меди по моделям М. П. Попова. Ныне установлено, что первоначальный пластический комплекс (176 фигур) состоял из статуй в рост, сидящих фигур, фронтонных композиций, бюстов, ваз, арматур, исполненных из пудожского камня. Он создавался в 1756—1762 годах по рисункам и под наблюдением Ф.-Б. Растрелли. По его рисункам делали модели из воска Иоганн Дункер и Иозеф Баумхен. Выявлены имена и других мастеров, работавших над декоративной скульптурой двор-



97. Б.-К. Растрелли. Бюст А. Д. Меншикова. Бронза. 1716—1717 гг.



98. Ф. Афанасьев. Шпалера для каминного экрана с изображением Венеры на дельфинах. Шерсть, шелк. 1763

ца. Это И.-А. Цвенгоф, Диссель, К. Оснер, В. Чванов, Г. Лабзин, Л. Ушаров, Ф. Изохтин, Максимов и артель московских резчиков И. Аверьянова.

Р. И. В.

*Лит.: Алексеева С. Б. Архитектура и декоративная пластика Зимнего дворца. — В кн.: «Русское искусство барокко. Материалы и исследования». М., 1977, стр. 128—159.*

Опубликованы новые сведения о творческой судьбе целого ряда русских мастеров XVIII века, таланту и труду которых обязан своим процветанием интереснейший вид декоративного искусства — шпалеры. Помимо известного И. Кобылякова, выявлены имена самостоятельно работавших мастеров — С. Климова, А. Афанасьева, Г. Ежикова, А. Артемьева, З. Максимова, А. Филиппова, Ф. Афанасьева и многих других.

Р. И. В.

*Лит.: Коршунова Т. Т. Создатели шпалер Петербургской шпалерной мануфактуры. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1975. М., 1976, стр. 262—277; Коршунова Т. Т. Русские ткачи-шпалерники XVIII века (материалы к словарю). — В сб.: «Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования». Л., 1981, стр. 74—108.*

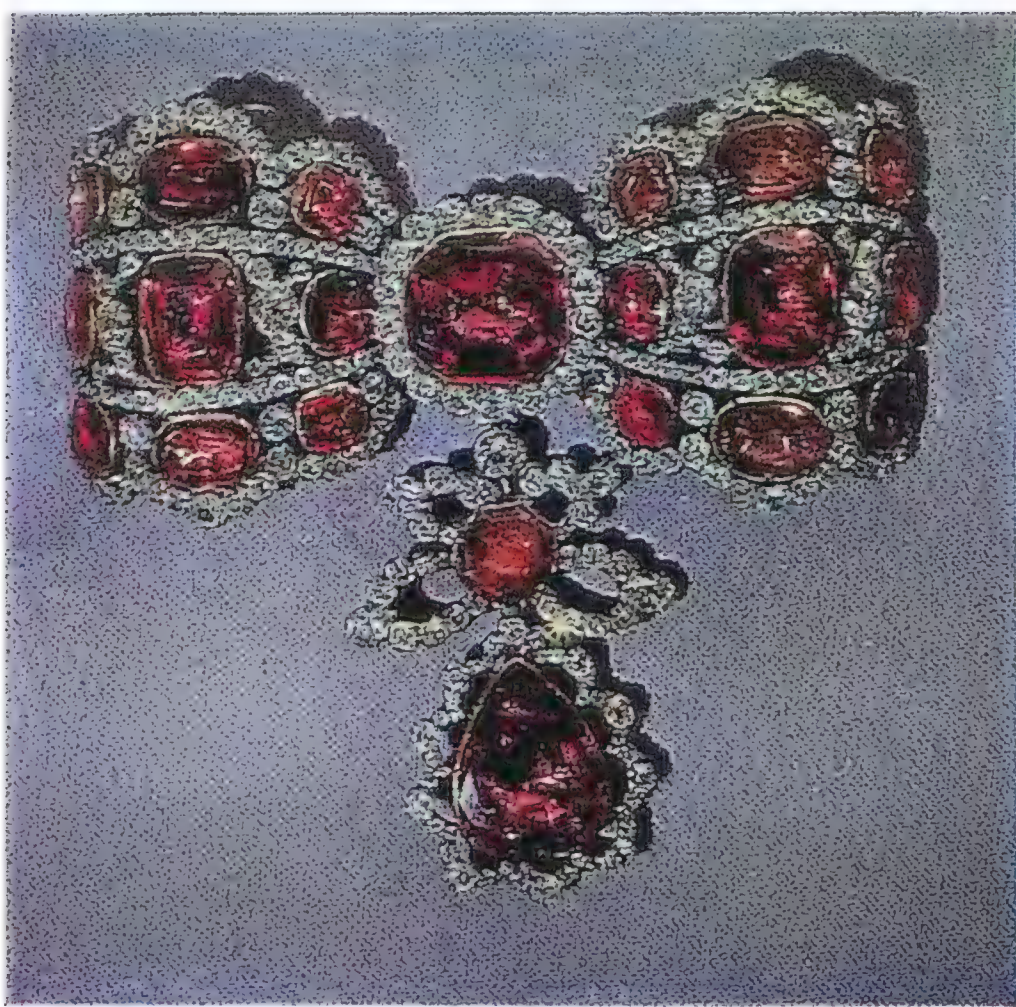
Новая датировка шпалеры «Полтавская баталия» из ГРМ — 1764 вместо 1723 года основана на документах и сравнительном анализе иконографического материала. Полагают, что эта шпалера могла быть задумана к пятидесятилетию Полтавской битвы (1759) и закончена в 1764 году, так как в 1765 году были уплачены деньги за материалы, потребовавшиеся для ее изготовления.

Р. И. В.

*Лит.: Коршунова Т. Т. Новые материалы о создании шпалер «Полтавская баталия». — В кн.: «Культура и искусство петровского времени. Публикации и исследования». Л., 1977, стр. 163—173.*

Впервые атрибуированы на основе гравюры П. Пикарта два рельефа всадников из Центрального военно-морского музея. Считают, что они украшали корму «Полтавы» — первого спущенного на воду в 1712 году Санкт-Петербургским Адмиралтейством боевого корабля — и были исполнены «резным мастером» Робертом Гейснелом. Эти рельефы положили начало декоративному пластическому убранству рус-





99. Л. Пфистерер. Бант-сквалаж. Шпинели, бриллианты, золото, серебро. 1764 г.

ских кораблей XVIII — первой половины XIX века, составившему на протяжении более полутора столетий целый вид декоративно-прикладного искусства, обладающего большой эстетической ценностью и глубокими связями с отечественной культурой, ее «ученой» и «фольклорной» ветвями (см. т. 4, стр. 143; т. 5, стр. 145, 158).

*Р. И. В.*

*Лит.:* Матвеева Т. М. Забытый вид декоративно-го искусства. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1975. М., 1976, стр. 278—284.

Уточнена биография выдающегося мастера-гравера Степана Лагутина и приписан ему ряд работ, выполненных на мальцевских «стеклянных» фабриках середины XVIII века.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Долгих Е. Мальцевское гравированное стекло XVIII века. — «Декоративное искусство СССР», 1979, № 3, стр. 33—35.

Изучение документов, связанных с творчеством придворного петербургского ювелира Леопольда Пфистерера, более 30 лет (с 1763 г.) проработавшего в России, дают основание утверждать, что во второй половине XVIII века этот мастер играл по сути дела почти такую же роль, какая была отведена в середине века знаменитому И. Позье. Пфистерер исполнил, в частности, такие превосходные украшения, как бант-сквалаж и серьги-подвески, осыпанные бриллиантами, со шпинелями в центре (Алмазный фонд СССР). Из документов становится известным и метод работы мастера: от карандашного наброска — к восковой модели — и к готовой вещи. Подобная методика описана и в записках И. Позье.

Архивные изыскания позволили также доказать, что ряд ювелирных изделий, хранящихся в ГЭ, входили в один гарнитур («парюру»), который вместе с семью другими включался в приданое великой княжны Александры Павловны. Гарнитур был исполнен в 1795 году ювелиром Дювалем — постоянным поставщиком русского двора, работавшим в Петербурге с 1753 года, с 1791 года основавшим фирму «Луи-Давид Дюваль и сыновья», а с середины 1800 года — «Братья Дюваль», которая фактически монополизировала поставку ювелирных изделий для русского двора.

*Р. И. В.*

*Лит.:* Кузнецова Л. К. Ювелир XVIII века Леопольд Пфистерер. Архивные поиски и находки. — В сб.: «Проблемы развития русского искусства», вып. IX. Л., 1977, стр. 12—22; е е ж е. К вопросу об атрибуции группы ювелирных изделий конца XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа. — Там же, вып. XI. Л., 1979, стр. 22—35.

Пребывание выдающегося русского живописца К. Брюллова в Италии — еще до конца не изученная страница жизни художника, несмотря на то, что известны многие его произведения, хранящиеся в музеях этой страны. Поэтому всякая находка — существенный вклад в творческую биографию художника этого периода. В 1976 году был впервые опубликован портрет итальянского скульптора Чинчинато Баруцци (Болонский городской музей), написанный Брюлловым в 1833 году. В Неаполитанской академии изящных искусств обнаружен эскиз маслом девушки, выглядывающей из окна. Предполагают, что этот брюлловский эскиз создан в процессе поисков замысла картины «Итальянское утро». Там же найден карандашный набросок портрета с неизвестного русского моряка, а в Музее Каподи Монте — портретные наброски карандашом с архиепископа города Таранто И. Капечелатро, с которого Брюллов писал маслом портрет, находящийся в ГРМ.

*К. Е. М.*

*Лит.:* Глушак Ю., Бочаров И. Утро его славы. — «Советская культура», 1980, 25 июля.

Большой неожиданностью стали также неизвестные донные подписные и датированные 1832 годом три иллюстрации К. Брюллова, исполненные на ватмане золотистой сепией. Указано и место, где они исполнены, — озеро Комо, близ Милана, возможно, на вилле друга художника — графини Ю. П. Самойловой, ибо в том же году написан ее портрет и портрет ее воспитанницы. К сожалению, пока не удалось определить, к какому литературному произведению выполнены эти иллюстрации, долгое время хранившиеся в частных руках в Милане, а с 1979 года находящиеся у художника Г. И. Шилтяна в Риме.

*К. Е. М.*

*Лит.:* Прожогин Н. Неизвестные иллюстрации Брюллова. — «Литературная газета», 1979, 10 октября.

Фонды ГТГ пополнились новыми произведениями — «Портретом А. А. Багратиона», написанного К. Брюлловым на острове Мадере в 1849 году, и его же пейзажем «У богородицкого дуба» (1835), а также картиной Андр. Иванова «Крещение великого князя Владимира в Корсунь» (1829).

*К. Е. М.*

*Лит.:* Выставка русского дореволюционного и советского искусства. Из новых поступлений 1963—1968. Каталог. [Общ. ред. и предисл. Т. М. Коваленской]. М., 1968.

Выставка уникальной графики XVIII—XX веков из частных собраний в Ленинграде впервые экспонировала более тысячи листов неизвестных произведений как прославленных мастеров (В. Боровиковского, П. Басина, К. Брюллова, А. Егорова, А. Иванова, И. Левитана, М. Врубеля и многих других), так и рисунки художников малоизвестных или незаслуженно забытых. Кроме того, экспозиция выставки включала коллекцию редких портретов и автопортретов русских и советских художников первой половины XX века.

*Я. С. В.*

*Лит.:* Русская графика XVIII—XX веков. (Из собрания И. В. Качурина и Я. Е. Рубинштейна). Портреты русских и советских художников первой половины XX века. (Из собрания Я. Е. Рубинштейна). Каталог выставки. [Сост. С. Ямшиков, С. Горбачева, И. Роева и др.]. Л., 1982.

В итоге реставрационных работ введен в научный обиход ряд ценных в художественном и иконографическом отношении карандашных и акварельных портретов первой половины и середины XIX века. Среди них — портрет выдающегося филолога-славяноведа А. Х. Востокова, созданный художником М. И. Белосусовым, композитора А. Н. Верстовского кисти Карла фон Гампельна, артистки императорских театров А. М. Степановой в роли

Пекки (1831) работы В. Гау, а также несколько акварельных портретов П. Соколова — У. Х. Исленьевой, А. А. Полторацкого (1814), И. Г. Полетики, Н. Л. Соллогуб, С. Л. Шуваловой.

*Я. С. В.*

*Лит.:* Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX в. [Альбом. Авт. вступ. ст. и сост. С. И. Горбачева, С. В. Ямшиков]. М., 1983; Ямшиков С., Горбачева С., Игнатьев В. Новые открытия советских реставраторов. — «Искусство», 1980, № 3, стр. 57—61.

Русским музеем приобретены неизвестная прежде картина Сильв. Щедрина «Александр I у Шаффгаузенского водопада», произведения Г. Сороки «Автопортрет», «Флигель в Островках», «Вид в Островках», работы портретного жанра художников В. Шебуева, Г. Чернецова. Дополняют творческую биографию живописцев и другие приобретения музея: «Портрет сыновей художника в детстве» (1859) А. Мокрицкого, относящийся к малоизученному московскому периоду его деятельности; одна из наиболее ранних работ И. Бугаевского-Благодарного «Портрет неизвестного в черном фраке» (1814); тщательно исполненный эскиз к картине «Ростовщик» Н. Шильдера; цикл картин на единый тематический сюжет русских былин — «Богатырский фриз» Н. Рериха и многие другие полотна.

*Я. С. В.*

*Лит.:* Государственный Русский музей. К 80-летию со дня открытия. Выставка новых поступлений. Живопись XVIII — начала XX века. Каталог. [Авт. вступ. ст. Г. В. Смирнов и Н. Н. Новоуспенский]. Л., 1978.

В последнее время появились новые данные биографии художника П. Захарова. Открыты ранее неизвестные или забытые его произведения и портреты — В. А. Ладыженской (1838), А. П. Машковцевой-Захаровой (1839), А. П. Ермолова (1842—1843), М. И. Крашенникова (1844—1845) и многие другие, изучены архивные и эпистолярные материалы, позволившие внести много существенных уточнений в сведения о жизненном пути Захарова, более полно раскрыть творческий облик живописца.

*М. В. М.*

*Лит.:* Кропивницкая Г. Д. Новое о художнике П. З. Захарове. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1977. М., 1977, стр. 334—345; Каталог произведений П. З. Захарова, посвященный 160-летию со дня рождения живописца и графика. (Автор вступ. ст. Т. А. Мазаева). Грозный, 1979.

В 1970—1980-х годах началось изучение наследия художника первой половины XIX века Ф. Тулова, имя которого до настоящего времени было известно лишь по опубликованному в 1905 году портрету и связывалось с искусством Белоруссии (см. т. 5, стр. 273). Интерес к Тулову возник после приобретения Калужским художественным музеем небольшой коллекции его портретов и реставрации этого собрания в ВЦНИЛКР (см. т. 5, стр. 424 — примечания 67, 437). При дальнейшей исследовательской работе были выявлены, атрибутированы и опубликованы около 50 принадлежащих кисти Тулова портретов, давших возможность определить его место в портретном жанре того времени, показать большую историко-культурную и иконографическую ценность созданных им произведений. Впервые узнаны и документально подтверждены многие важнейшие факты творческого и жизненного пути художника: близость его к семействам московских Шаховских-Муравьевых (в ранний период творчества) и Бенкендорфов-Голынских (в поздний), представителей которых (за редким исключением) изображают его портреты. Стали известны даты жизни Ф. Тулова — 1792—1855. Достоверно выяснено, что последний период жизни живописца провел в имении А. И. Бенкендорфа под Пропойском на Могилевщине, что к этому времени он имел звание «художник 14 класса чиновник» и не значился крепостным. Новые материалы не опровергли





100. Ф. Тулов. Портрет И. В. Маркова. 1830-е гг.

связей Тулова с белорусским краем, но поставили под сомнение версию о том, что он был белорусским портретистом. Для изучения русско-белорусско-литовских связей имеет значение и наблюдение исследователей о некоторой стилистической близости произведений Тулова, выполненных на Могилевщине, к виленской художественной школе.

М. В. М.

*Лит.:* Котельникова И., Г. Ф. А. Тулов — малоизвестный русский портретист первой половины XIX века. — «Памятники культуры. Новые открытия». 1980. М., 1981, стр. 337—365; Зотова Г. Новое о произведениях Федора Тулова. — «Художник», 1982, № 4, стр. 59—60.

За последние десять-пятнадцать лет новые находки неизмеримо расширили представление о содержании, занимаемом месте и значении провинциальной портретной живописи в изобразительном искусстве России второй половины XVIII — первой половины XIX века. Тем самым как бы заново оказался открытым огромный пласт русской художественной культуры. Благодаря исследованиям научными сотрудниками фондов ряда художественных и историко-краеведческих музеев РСФСР, энергичной деятельности реставраторов определено авторство многих произведений, ранее принадлежавших анонимным мастерам, восстановлены биографии (частично или полностью) мало известных или совсем неизвестных художников.

Наряду с открытыми в 1972 году 14 портретами работы Г. Островского (см. т. 4, стр. 98, 102) продолжается реставрация и атрибуция портретов Н. Мыльникова (см. т. 5, стр. 78, 79). Недавно научным сотрудником С. Пенкиным собраны биографические сведения и установлена дата смерти художника — 1842 год.

Атрибуированы портреты, хранящиеся в Ярославском историко-архитектурном музее-заповеднике, и восстановлена иконография изображенных на них лиц художника Дмитрия Михайловича Коренева (1747—1810-е гг.). На полотнах Коренева запечатлены представители ярославского дворянства и купечества, способствовавшие процветанию своего города — С. Н. Кашинцов, Н. А. Майков, А. П. Мельгунов, И. Я. Кучумов (1784), А. С. Березин, П. Ф. Карнович и другие.

Выявлена галерея портретов талантливого угличского живописца Ивана Васильевича Тарханова (1780—1848), писавшего представителей разных сословий — дворян, купцов,



101. Неизвестный художник. Портрет купеческой семьи. 1840-е гг.



102. Д. Коренев. Портрет И. Я. Кучумова. 1784 г.

чиновников, мещан. Лучшие из них — портреты В. Г. и Г. А. Ку克林ских (1831, Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник), П. Н. Буториной (1839, Рыбинский историко-художественный музей), Н. Ф. Тарха-



103. И. Тарханов. Портрет Е. Д. Суриной. 1829 г.

нова (1842, Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник), а также серия портретов разных поколений семьи Суриных (все — в Угличском историко-художественном музее, датированы — 1829, 1843 и 1845).

Коллекция Переславль-Залесского историко-художественного музея пополнила наследие портретного жанра новыми работами весьма своеобразного художника Павла Колендаса (Календаса, 1820 — ?). В их числе — портреты купчихи (1842) и переславского купца А. П. Чичелева (1843), детские портреты семейства Темериных (1844) и другие.

К. Е. М.

*Лит.:* Русский портрет XVIII—XIX веков из собрания музеев РСФСР. Каталог. М., 1980; Ярославские





104. П. Календас. Портрет А. П. Темериной. 1844 г.

портреты XVIII—XIX веков. Ярославль, Углич, Рыбинск, Переславль-Залесский, Ростов. Каталог выставки. [Авт. вступ. ст. и сост. И. Федорова, С. Ямщиков]. М., 1981; К и р и к о в Б. Угличский живописец. — «Художник», 1982, № 2, стр. 44—47; Л е б е д е в А. О русском провинциальном портрете второй половины XVIII века. — «Искусство», 1982, № 4, стр. 54—61.

Удостоверена не только подпись автора А. К. Кривошекова на принадлежащем Пермской художественной галерее «Портрете молодого человека» (первая половина XIX в.), но стали известны и некоторые подробности его биографии (крепостной Строганова, учился в петербургской Академии художеств у А. Варнека). Установлена родина (прикамское село Новое Усолжье) крепостного художника И. Мельникова, известного своим портретом крестьянки Зуевой (ГИМ). Выявлено также множество новых различных сведений о художественной жизни Урала XIX — начала XX века.

Подготовка выставки «Русский бытовой портрет конца XVIII — первой половины XIX в.» в ГИМе принесла ряд новых сведений и неожиданных открытий. Так, при реставрации обнаружены имена авторов «Портрета купцов Касиных за чаем» — художник Кучиков и «Портрета ростовского городского головы Михаила Плешанова» — «писал с натуры 1854 года генваря 15 А. Крылов».

М. В. М.

Лит.: М о л ч а н о в В. «И выпало мне счастье...». — Правда, 25. 8. 1982; Е. К о л ч и н. Все новые открытия. — «Советская культура», 30. 7. 1983.

В деревне Шаблово Кологривского района Костромской области обнаружены оригинальные произведения художника Ефима Васильевича Честнякова (1874—1961), который с 1899 по 1905 год учился в Академии художеств у И. Репина, А. Кардовского и других.

Вернувшись в родную деревню, он посвятил свое самобытное творчество изображению многофигурных, сложных по композиции и колористическому решению жанровых сцен в духе народной картинки. После реставрации полотна живописца широко демонстрировались у нас в стране и за рубежом.

Я. С. В.

Лит.: Ефим Честняков — художник сказочных чудес. Каталог. [Сост. С. Ямщиков]. М., 1977; Я м щ и к о в С., Г о р б а ч е в а С., И г н а т ь е в В. Ефим Честняков — художник сказочных чудес. — «Искусство», 1980, № 3, стр. 61—65.

## УКРАИНСКОЕ ИСКУССТВО XVII—XVIII ВЕКОВ

Раскрытый после реставрации портрет-икона Марии Египетской (Текла Любомирская) неизвестного художника волынской школы представляет собой ценный образец украинской живописи конца XVII — начала XVIII века (ГМУИИ УССР. Киев).

Р. Т. А.

Лит.: П а р х о м е н к о В. Пам'ятка стародавнього живопису. — «Образотворче мистецтво», 1977, № 4, стр. 24—25.

Редкое произведение украинской металлопластики конца XVIII века — статуя апостола Андрея (медь, литье, чеканка, позолота) — атрибутировано как важный компонент известного фонтана «Самсон», созданного по проекту И. Григоровича-Барского (см. т. 4). В настоящее время фонтан восстановлен в своем первоначальном виде на Киевском Подоле.

Р. Т. А.

Лит.: П а р х о м е н к о В. Визначний твір української металлопластики. — «Образотворче мистецтво», 1978, № 5, стр. 30.

## БЕЛОРУССКОЕ ИСКУССТВО XVII—XIX ВЕКОВ

Закончена почти десятилетняя реставрация собрания портретов XVI—XVIII веков ГХМ БССР, основой которого послужила коллекция из Несвижского замка. В научное обращение введен большой материал, представляющий несомненную художественную и историческую ценность. В настоящее время проведено кропотливое исследование названного собрания, установившее личность большинства портретируемых, время создания портретов. Выявлен широкий круг художников, работавших в Несвиже и Гродно, что, вероятно, поможет установлению авторства многих работ. Коллекция располагает портретами польской и литовской художественных школ, портретами, созданными западноевропейскими художниками или мастерами, знакомыми с западноевропейским искусством, и художниками, представляющими чисто локальную цеховую традицию. Каноничность изображения модели, особенности художественного языка, служебное назначение большей части рассматриваемых портретов имеют общие черты с так называемым «сарматским» портретом Польши и «парсуной» Руси.

М. В. М.

Лит.: К а р п о в и ч Т. А. Портреты из Несвижа и Гродно в собрании Государственного художественного музея БССР. — Сб.: «Музей 1. Художественные собрания СССР». М., 1980, стр. 136—154; Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Фрэска, абраз, партрэт. [Склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карповіч, аўтар уступн. тэксту Н. Ф. Высоцкая]. Мінск, 1980, № 109—164.

Собрание белорусской иконописи XVIII века также значительно обогатилось за прошедшее десятилетие.



105. Портрет-икона «Мария Египетская — Текла Любомирская». Х., м. Конец XVII — начало XVIII в. Волынская школа

Икона «Рождество Марии» первой половины XVIII века (Брестская область; экспедиция ИИЭФ АН БССР 1970 г.) относится к своеобразной и очень декоративной группе памятников белорусского искусства, получивших широкое распространение в эпоху барокко, язык которых испытал сильное влияние пластических искусств. Почти вся композиция



106. Портрет Гризельды Салеги. 1630-е гг.



иконы выполнены в плоской резьбе по левкасу с последующим золочением, серебрением и полировкой цветными лаками, и только лики, кисти рук, ступни ног, обнаженное тело — живописью. В целом икона — с довольно однообразными, но не лишенными одушевления широкоскулыми ликами, неуклюжими фигурами, безусловно, но тщательно переданными драпировками, ковровым заполнением плоскости доски — очень близка произведениям народного творчества.

Яркими образцами живучести барочных традиций в белорусской иконописи являются иконы «Онуфрий в пустыне» конца XVII — начала XVIII века (Брестская область, экспедиция ИИЭФ АН БССР, 1970 г.), «Благовещение» начала XVIII века (Гродненская область, экспедиция ИИЭФ АН БССР, 1974 г.), а также изображения пророков второй половины XVIII века в иконостасе Георгиевской церкви Давид-Городка (Брестская область; экспедиция ГХМ БССР 1958 г.). Обращает на себя внимание специфически местная сочность простонародных образов, патетика движений и жестов, не свойственная иконописи скульптурность письма, акцентированная контрастами света и тени.

Панно «Сошествие святого духа» (Брестская область; экспедиция ИИЭФ АН БССР 1970 г.) первой половины XVIII века — пример почти не сохранившегося, но в XVII—XVIII веках очень распространенного вида белорусской монументальной живописи, украшавшей стены деревянных церквей (см. т. 4, стр. 241). Благодаря большой лаконичности (автор совершенно пренебрег жанровой интерпретацией сюжета и архитектуры), довольно умелой иллюзорной живописи художнику удалось передать в этой композиции наивно-торжественное ощущение чуда. Значительное место отведено в полотне городскому пейзажу, вполне возможно, конкретному.

Т. О. В., Х. Ю. В., В. Э. И.

Лит.: Музей старожитнабеларускай культуры. Каталог экспазіцыі. [Аўт. і склад. В. В. Церашчатава, Ю. В. Хадыка і інш.]. Мінск, 1983, стр. 132—135, илл. 151, 152, 156, 174.

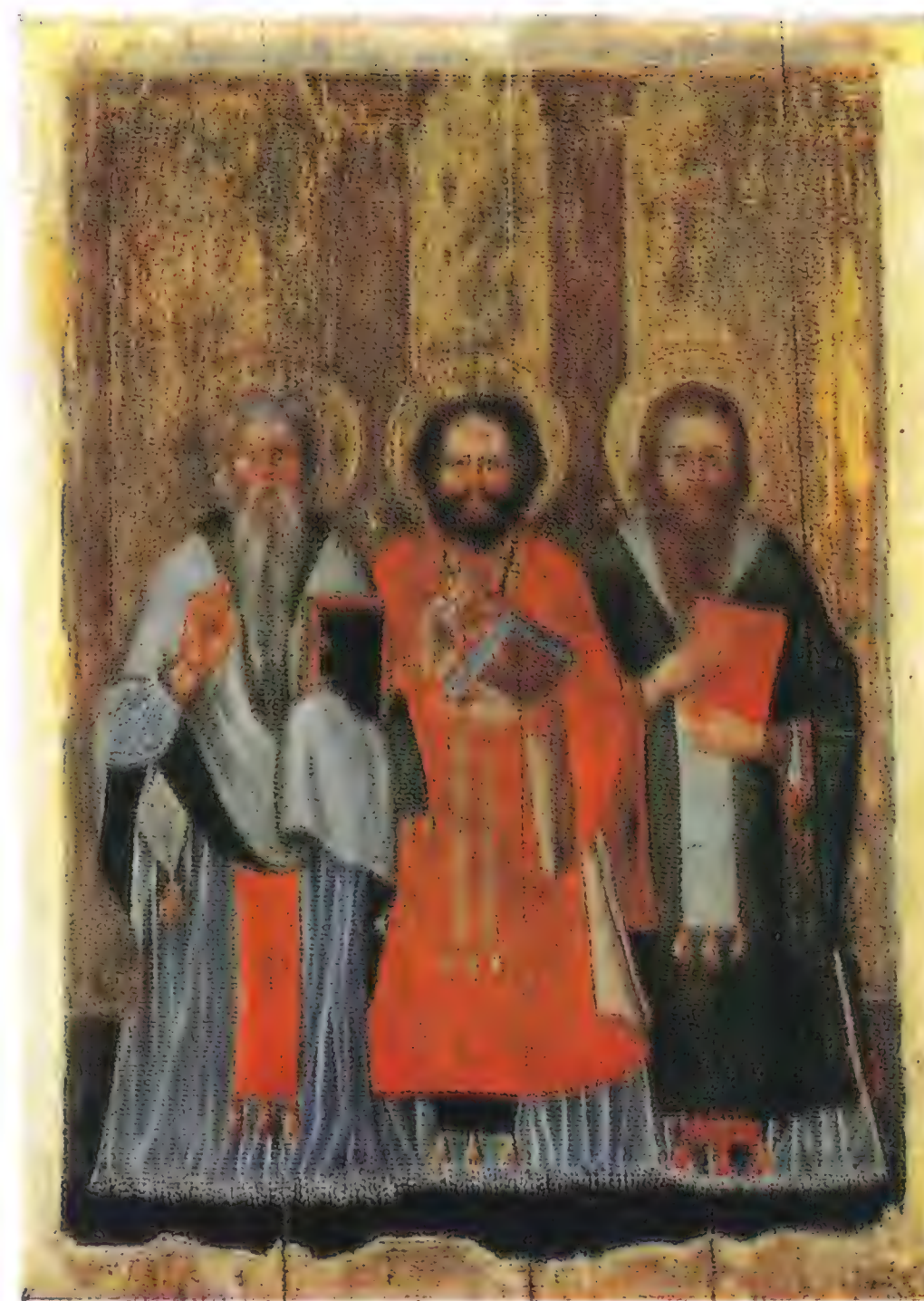
В 1983 году впервые опубликованы свод отреставрированных и датированных памятников станковой живописи Белоруссии XVI—XVIII веков, принадлежащей ГХМ БССР, а



108. «Сошествие святого духа» Панно из Брестской обл. Первая половина XVIII в.



109. Икона «Рождество Марии» из Брестской обл. Дерево, темпера, резной левкас. Первая половина XVIII в.



110. Напрестольная икона «Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст» из иконостаса Пречистенской церкви поселка Шерешова. Дерево, темпера. Вторая половина XVIII в.

также список и словарь художников, работавших на белорусских землях в тот же период (подкрепленный литературными, музейными и архивными данными). Работа важная, значительно облегчившая ориентировку в огромном, накопленном в послевоенные годы наследии, в итоге которой в искусствоведение введен большой материал. Ценно, что среди приведенных в публикации имен живописцев встречаются не только имена, издавна связываемые с

краем Речи Посполитой (как М. Бочарелли, М. Альтомонте, М. А. Паллони, И. Пешка, И. Шреттер и др.), но и множество вновь выявленных местных художников. Наибольшее внимание привлекают те, чьи подписи стоят на недавно расчищенных произведениях, такие, как превосходный мастер Маркиянович (Маркианович), автор «Деисуса» (1758), «Благовещения» и «Покрова» (1761), двусторонней иконы «Богоматери Одигитрия — Вознесение»



107. Портрет Игнатия Завиши. 1732 г.



(1766); С. М. Сашз (S. M. Sazsz ?), написавший иконы «Святое семейство» (1729), «Богородица» и «Спас»; Есафат Коханович (Коханович Е. Есафат), именем которого подписана алтарная картина «Святитель» (1791) и ряд других.

М. В. М.

*Лит.:* Высоцкая Н. Ф. Материалы к истории станковой живописи Белоруссии XVI—XVIII веков. Датированные произведения. Мастера. Музей 4. Художественные собрания СССР. М., 1983, стр. 165—178.

К открытиям белорусской иконописи относится хорошей сохранности иконостас старинной живописи из Пречистенской церкви поселка Шерешова (Брестская область; находка экспедиции ГХМ БССР) — цельный по своим художественным достоинствам комплекс второй половины XVIII века, в котором древняя схема традиционных сюжетов наполнена живым и поэтичным содержанием, переданным художественным языком, близким народной картинке. На редкость богатый по составу сюжетов, имеющий к тому же большой цикл трехчастных икон, посвященных житию богородицы, праздничным ряд этого иконостаса привлекает индивидуальной заостренностью образов, изящной плавностью рисунка, нежной светлой живописью.

М. В. М.

*Лит.:* Жывапіс Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Фрэска, абраз, партрэт. [Аўт. уступн. тэксту Н. Ф. Высоцкая, склад. Н. Ф. Высоцкая, Т. А. Карпович]. Мінск, 1980, стр. 8, 9, 13, табл. 76—78, 90, 93—108.

Два рельефных, мастерски выполненных алтарных подсвечника в виде коленопреклоненных ангелов (серебро, чеканка, просечка,ковка) из Витебской области — характерный пример бытования, вплоть до XIX века, очень архаичных образцов среди изделий металлической культовой утвари в Белоруссии. На складках ангельских хитонов выгравированы имена донаторов и год вклада — 1862.

М. Э. С.

*Лит.:* Музей старажытнабеларускай культуры. Каталог экспазіцыі. [Аўт. і склад. В. В. Церашчатава, Ю. В. Хадыка і інш.]. Мінск, 1983, стр. 151, 155, илл. 202.



111. Н. Абхази (Апхазев). Портрет Настасьи Михайловны Давыдовой. 1770-е гг.

## ИСКУССТВО ГРУЗИИ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XX ВЕКА

Обнаружен первый подписной портрет грузинского художника Н. Абхази (Апхазев, конец XVIII — начало XIX века; см. т. 4, стр. 374), изображающий Настасью Михайловну Давыдову (1770-е гг.). Этот портрет, поступивший в начале 1920-х годов в Рыбинский историко-художественный музей из имени Михалковых Петровское и отреставрированный в 1977 году, дает основание предположить, что Абхази работал не только в Грузии, но и в России, где скорее всего учился.

М. В. М.

*Лит.:* Ярославские портреты XVIII—XIX веков. Ярославль, Углич, Рыбинск, Переславль-Залесский. Ростов. Каталог выставки. [Сост. И. Федорова и С. Ямщиков]. М., 1981, табл. 1.

## ИСКУССТВО ЭСТОНИИ КОНЦА XVII — НАЧАЛА XX ВЕКА

В последние годы в Эстонии внимание исследователей сосредоточено не только на памятниках архитектуры отдаленных эпох, но и на строениях конца XVIII — начала XX века, по своим достоинствам заслуживающих того, чтобы войти в историю эстонского зодчества. Произведены обмеры комплекса зданий, сравнения их первоначальных планов с последующей реконструкцией, а в некоторых случаях реставрацией, отчасти установлены имена архитекторов — авторов проектов, художников и другие данные.

Один из наиболее архаичных вновь обнаруженных господских домов в Эстонии — усадебный дом Кильтси (Хаапсалуский район ЭССР) имел и оборонительные функции. Из средневековых конструкций остались лестница в стене, консоли данскера (перестроен в первой половине XVII в.). В центре дворового фасада — раннебарочный каменный портал.

М. Ю., Х. А.

До последнего времени предполагалось, что домик Петра I в Таллине построен для царя в 1714 году или капитально реконструирован из остатков летнего поместья XVII века. Новые архивные материалы опровергли эти предположения. При Петре I здание было лишь меблировано. Тогда еще сохранились мелкое остекление окон в свинцовых переплетах, обитые холстом брусчатые потолки, камин в спальне и другие традиционные для таллинских интерьеров XVII века элементы оформления. Впоследствии из-за отсутствия ухода здание разрушилось. При посещении Таллина в 1804 году Александр I приказал восстановить полуразрушенные домик и баню. Восстановление (1804—1806) придало дому ряд классических деталей, причем разобранное крыло так и не было восстановлено.

К. Ю.

*Лит.:* K e e v a l l i k J. (Kuuskemaa). Kadrioru kroonika. 1718—1727. Riikliku Kunstimuuseumi artiklite kogumik. Tallinn, 1976; L u m i s t e M. Peeter I linnapaleest Tallinnas ja majast Kadriorus. Tõid kunstiteaduse ja — kriitika alalt. III. Tallinn, 1980.

Впервые на основе архивных документов установлены имена архитекторов и мастеров, принимавших участие в строительстве дворца Кадриорг (Екатериненталь), которое велось на протяжении 1718—1736 годов по проекту зодчего Н. Микетти (см. т. 4, стр. 333—334, илл. 326). Оказалось, что из-за занятости Микетти

другими работами в Петербурге строительством дворца поочередно руководили Г. Кьявери, «итальянские механисты» А. Алимари и Я. Гаспари, архитектурный подмастерье М. Земцов (1721—1723) и «архитектурный студент» Г. Небольсин (1724—1727). Отделка главного зала дворца лепкой была проведена по проекту Микетти в 1723—1727 годах при ведущем участии таллинского штукатурного мастера М. Зейдтингера, присланного из Петергофа А. Квадри и завербованного в Стокгольме С. Цельтрехта. Каменные детали вытесаны под руководством скульпторов — рижанина Х. фон Бергена (1721—1725) и С. Цельтрехта. Поскольку после смерти Петра I двор потерял интерес к таллинским работам, дворец и парк не были завершены в соответствии с первоначальными планами. Годом завершения дворца условно считают 1736 год, когда последние «пять палат верхнего жилья» получили полы. Живописные плафоны парадного зала созданы после пожара 1745 года, вероятно, таллинским живописцем Лондидером-младшим, который в 1746 году был привлечен к работам. Особого внимания заслуживает центральный плафон, изображающий «Диану и Актеона» (см. т. 4, илл. 328, где ошибочно указан 1723 г.). Он написан по гравюре с одноименной картины Рембрандта (1636), аллегорически намекая на поражение Карла XII в Северной войне.

К. Ю.

*Лит.:* K e e v a l l i k J. (Kuuskemaa). Kadrioru kroonika. 1718—1727. Riikliku Kunstimuuseumi artiklite kogumik. Tallinn, 1976.

В домике Петра I в Таллине хранятся семь бюстов из белого камня, которые предназначались для украшения «нижних фонтанных стенок», соединяющих главное здание дворца Кадриорг с флигелями (см. т. 4, стр. 354). Одна пара является портретными изображениями Петра I и Екатерины I, остальные аллегоричны: женские бюсты символизируют весну, лето и осень, мужские — Юпитера и Нептуна. Их автор — завербованный М. Земцовым в 1723 году в Стокгольме скульптор Саломон Цельтрехт (в русских документах Сальман Цельтрех) с помощниками. Работа над



112. С. Цельтрехт. Бюст Цереры. Фонтанная скульптура Кадриорга. Белый камень. 1725—1729 гг.



бюстами и статуями упоминается в строительных отчетах с 1725 года, но могла быть начата и раньше, так как в 1729 году скульптор уже уехал в Петербург. Стилистически эти бюсты близки к бюстам главного зала дворца, выполненным Целтрехтом из штука. Их художественная неравноценность объясняется отчасти незаконченностью (бюст Нептуна), а также участием в работе менее квалифицированных помощников — штукатурного подмастерья Степана Иванова, каменотесов Исаака Фокина и Кирилы Архипова. До 1796 года в главном зале дворца имелось 16 бюстов, более половины из них затем были перевезены в Петербург, оставшиеся же 7 после восстановления домика Петра I (1804—1806) вошли в его экспозицию.

К. Ю.

Лит.: Kuuskemaa J. Kadrioru kroonika. 1727—1733. Riikliku Kunstmuuseumi kogude teatmik. Tallinn, 1980.

Образцом усадебного господского дома XVII — первой половины XVIII века является деревянный одноэтажный дом Кесквере (Хаапсалуский район ЭССР). Его типичные черты: симметричная планировка, большие трубы-дымоходы, окна с мелким переплетом рам, высокая четырехскатная крыша. В интерьерах сохранились потолки из тесаных балок, резные двери в стиле рококо и т. д.

М. Ю., Х. А.

Лит.: Ränk G. Die älteren baltischen Herrehöfe in Estland. Uppsala, 1971.

В барочных пропорциях выдержано двухэтажное главное здание (1769) усадьбы Охту (Харьбюский район ЭССР). Его фасад расчленен широкими лопатками, украшен скромным растительным лепным декором над порталом и овальным окном на треугольном фронте. Хозяйственный этаж имеет сводчатые помещения, план основного этажа решен в духе раннего классицизма. В вестибюле — орнаментированный камин (1655) из резного камня. Мастерски исполнены резные двери, перила лестницы, а также печи из рельефных изразцов в стиле рококо и раннего классицизма. Из фланкировавших ранее двор зданий сохранилась конюшня — каретный сарай постройки 1888 года в стиле псевдоготтики.

В поместье Пыльтсамаа (Оберпален; см. т. 4, стр. 356) местный дворянин Иоганн Вольдемар фон Лау (Lauw) основал в 1780 году фарфоровую мануфактуру — третью в Российской империи. Ведущие мастера были завербованы в Германии: арканист Карл Вольфарт, скульптор Франц-Ксаверий Хаттенбергер (в дальнейшем директор Императорского фарфорового завода в Петербурге, именовался там — Франц Иванович Гаттенбергер), живописец Готтлиб Кристиан Вельте и другие. Мануфактура изготавливала и распространяла по городам северной части Лифляндии в основном кофейные и чайные сервизы, столовую посуду, расписанную подглазурным кобальтом в «датском стиле». В ограниченном количестве изготавливались статуэтки, вазы, предметы туалета, столовая посуда с полихромной и пурпурной росписью: «немецкие цветы» в духе Мейссена, пейзажи и силуэты. Формы изделий прошли эволюцию от рококо к классицизму. Мануфактура перешла в 1794 году к графу Алексею Бобринскому. После отъезда Бобринского из ссылки в Петербург мануфактура закрылась. Характер изделий и марки мануфактуры стали известны только в 1970 году в итоге раскопок на территории мануфактуры во дворе замка. В музеях Эстонии образцы продукции мануфактуры сохранились только в виде осколков. В ГЭ хранится нерасписанная статуэтка «Вакх», имеющая марку «кадуцей».

113. Лепной декор Розового зала в поместье Роозна-Аллику. Алебастр. 1780—1786 гг. Штукатурный мастер К. Калопка

Марки мануфактуры:

«посох Меркурия», так наз. кадуцей.

•s•o•p: Schloss Ober Pahlen (немецкое название дворца Пыльтсамаа).

•s•o•p:

•s•o•p:

WL. Woldemar Lauw (инициалы первого владельца Вольдемара Лау).

Y имитация мейссенских мечей периода Марколини.

К. Ю.

Лит.: Keevallik J. Portselanileid Põltsamaal. — «Kunst», 1972, 42/2.

Двухэтажное здание поместья Роозна-Аллику (Пайдеский район ЭССР, 1780—1786, архитектор И. Шульц) выдержано в духе раннего классицизма. Наиболее интересны его внутренние помещения: Розовый зал и Голубой зал основного этажа с богатым лепным декором и искусственным мрамором (военные трофеи, портретные барельефы, путти, мотивы охоты и полевых работ, штукатурный мастер К. Калопка). Сохранились также художественные



114. Водоем и архитектура малых форм в усадьбе Пальмсе. XVIII — первая половина XIX в.

печи (таллинский гончар Белау и др.), столярные работы (столяры Мюллер, Шмилинг и др.). Парк в регулярном стиле.

М. Ю., Х. А.

Начиная с 1972 года производятся реставрационные работы в усадьбе XVIII — первой половины XIX века Пальмсе (Ракверский район ЭССР, авторы проекта А. Канн, М. Мяннисалу).

Господский дом усадьбы, заложенный в первой половине XVIII века, перестроен в 1782—1784 годах по проекту губернского архитектора Эстляндии Йоханна Каспара Моора. Это двухэтажное каменное здание в барочном стиле, стоящее на высоком цоколе и имеющее боковые ризалиты с высокими треугольными фронтонами. Фасад здания богато декорирован. Вокруг дома, образуя регулярный ансамбль, группируются амбар, конюшня-каменная, постройки винокуренного завода, оранжерея и маленькая деревянная «кавалерская», возведенные в первой половине XIX века. Главные ворота усадьбы с гранитными обелисками на шарах были установлены в 1839 году. Обширный парк, имевший в основном свободную планировку, потребовал кропотливых восстановительных работ. В настоящее время возрождены водоемы парка и архитектура малых форм: Храм дружбы в виде простили, ротонда, купальный домик, мостики и т. д.

М. Ю., Х. А.

Лит.: М. Мяннисалу. Усадьба Пальмсе. — «Искусство и быт», 1978, № 1, стр. 22—26.

Укрепленный замок с двумя круглыми башнями (XIV в.) в итоге перестройки 1784—1790 годов был превращен в усадебный дом Кильтси (Ракверский район ЭССР) в стиле раннего классицизма, с высокой четырехскатной крышей. Полукруглая стена-аркада соединяет главное здание с домом прислуги и амбаром (XVIII в.), образуя симметричный курдонер. Оформление интерьеров сохранилось фрагментарно.

М. Ю., Х. А.

Усадебный дом Норра (Пайдеский район ЭССР) построен в 1792 году архитектором И. Кранхальсом (работал в Тарту в 1789—1845 гг. — см. т. 4, стр. 356; т. 5, стр. 305). Двухэтажное здание решено в духе строгого раннего классицизма, планировка симметричная, фасады расчленены горизонтальными карнизами и рустом. Хозяйственный этаж сводчатый, в семи залах основного этажа на-





115. Усадебный дом Кильтси. XIV в., 1784—1790 гг.



116. Г.-К. Вельте. Смерть Адониса. Стенная роспись в усадьбе Лоху. Гризайль. 1791 г.

ходятся стенные росписи — ландшафтные и «помпейского» стиля (в большинстве скрыты под позднейшей побелкой). В прилегающем парке великолепная система каналов.

М. Ю., Х. А.

В усадьбе Лоху (Раплаский район ЭССР) в двух залах основного этажа господского дома, построенного в последней четверти XVIII века, открыты стенные росписи, исполненные в технике гризайли. Они содержат пейзажные мотивы и сюжеты из античной мифологии в архитектурном обрамлении. Живопись исполнена и сигнирована в 1791 году Готтлибом Кристианом Вельте (1748/49—1792), происходившим из Майнца и бывшим в начале 1780-х годов художником фарфоровой мануфактуры в Пыльтсамаа (см. приложение, стр. 387). До 1968 года росписи были скры-

ты под побелкой и бумажными обоями со сценами из походов Дон Кихота (первая четверть XIX в.).

К. Ю.

Лит.: Tiik L. Gottlieb Christian Welte — maalija ja radeerija XVIII sajandi teisel poolel. TRÜ Toimetised, Vihik 229, Tõid kunstiajaloo alalt I. Tartu, 1969, lk. 94 jj.

До недавнего времени сведения о деятельности корифея финского классицизма Карла Людвигу Ангеля (1778—1840) в бытность его городским архитектором Таллина (1809—

1814) были очень скудны (см. т. 5, стр. 303). В Национальном музее Финляндии обнаружен его проект пристройки с парадным залом на улице Уус, 16 в Таллине (зал не сохранился), а также список его построек и реконструкций старых зданий в Таллине, что позволило приписать мастеру два жилых дома в формах развитого классицизма на улице Лай (15 и 34) и перестройку готического фасада Нигулисте, 3, сохранившего объем почти неизменным, но богато украшенного рельефными фризами, карнизами и фронтоном. Документально подтвердилась и перестройка Ангелем зала городского театра (не сохранился). Ему же может быть приписано поместье в Керну (Харьуский район ЭССР).

К. Ю.

Лит.: Ürgus H. Carl Ludwig Engel Tallinnas. Tõid kunstiteaduse ja kriitika alalt. III. Tallinn, 1980.

Дошедший до нас облик усадебного ансамбля Колга (Харьуский район ЭССР), основанного цистерцианским монастырем Рума в XIII веке, сложился в основном в XVII—XIX столетиях. Его главное здание претерпело три строительных этапа: центральная часть здания была возведена к 1642 году под руководством строительных мастеров Х.-И. Кристлера и З. Хоффмана, в 1765—1768 перестроена в стиле раннего классицизма, в 1820-е годы к дому были пристроены крылья, а к главному входу — портик, придавшие ансамблю черты позднего классицизма. В левом крыле здания была сооружена домашняя часовня с иллюзионистической стенной росписью. Главное здание окружено различными хозяйственными постройками. Парк в природном стиле.

М. Ю., Х. А.

Лит.: Kangilaski E. Kolga mõisa ehitusajaloo uurimise probleemidest. Eesti arhitektuuri ajaloo küsimusi I. Tallinn, 1981, lk. 61—71.

Двухэтажный дом в усадьбе Ыйсу (Вильяндиский район ЭССР) был возведен в 1760—1767 годах в стиле барокко. Перестройкой в первом десятилетии XIX века зданию придан классицистический характер: добавлены высокая гранитная лестница и портик с колоннами



117. О. Хиппиус. Усадебный дом Сангасте. 1880—1882 гг.





118. А. Нолькен. Поместье Алатскиви. 1876—1882 гг.

в центре фасада. На лестнице две барочные мраморные статуи — Афина и Гестия. В усадьбе уцелел и ряд построек XVIII века: амбар и конюшня-кадетная, имеющие деревянную колоннаду во всю длину фасадов (1762), дом управляющего (1777). Остальные подсобные здания в основном сооружены во второй половине XIX века. В 1774 году при усадьбе имелся регулярный парк, получивший на рубеже XIX—XX веков естественную планировку (архитектор из Риги Г. Купхальдт).

Строительство усадебного дома Хыреда (Раплаский район, ЭССР), начатое в первые годы XIX века, после добавления купольной пристройки и крыльев с колонными портиками в 1808 году было приведено в соответствие с нормами зрелого классицизма. Особую ценность имеют иллюзионистские росписи падуги купольного зала на тему триумфального шествия. Росписи сигнированы и датированы: Паридон Якоб Неус. 1811 (см. т. 5, стр. 311). Предполагается участие Д. Б. Скотти (1776—1830; см. Приложение, стр. 380—381).

Лит.: Maiste J. Hoveda voidukäigust. — Almanahh «Kunst», 1982, № 60/2, lk. 39—42.

М. Ю., Х. А.

После продолжительных реставрационных работ введен в научный обиход целый ряд типичных образцов зодчества конца XIX — начала XX века (в основном усадебного типа). Главное здание в усадьбе Сангасте (Валгаский район ЭССР), которое проектировал в 1874—1878 годах петербургский архитектор О. Хиппиус (см. т. 6, стр. 328), построено в 1880—1882 годы. Кирпичное здание в стиле тюдор со свободной асимметрией архитектурных объемов двух-, трех- и даже четырехэтажных. Дворовый фасад имеет четырехгранную надвратную башню. Вокруг вестибюля группируются купольный, или балый зал (проходящий через два этажа), столовая и рабочий кабинет владельца — известного сельскохозяйственного и общественного деятеля Ф. М. Берга. К господскому дому примыкают службы.

К наиболее полно сохранившимся усадебным ансамблям второй половины XIX — начала XX века принадлежат усадьба Олуствере

(Вильяндиский район ЭССР), центром которой является дом в стиле английских помещичьих домов с элементами стиля модерн (архитектор Р. М. фон Энгельхардт (?); Алатскиви (Тартуский район ЭССР) — одно из характернейших поместий периода эклектики (возведено по эскизам А. фон Нолькена, 1876—1882), несколько подражающее британскому королевскому замку Бальморал в Шотландии.

Один из лучших образцов архитектуры стиля модерн в Эстонии — усадебный дом Таагепера (Валгаский район) сооружен в 1907—1912 годах, имеет расчлененный основной план и беспокойный, подвижный силуэт: эркеры, высокие фронтоны, 40-метровую башню у западного крыла. Грубо обработанные квадраты гранита и штукатурка «брызгами» подчеркивают романтическую концепцию автора.

М. Ю., Х. А.

Исследование этнографических серебряных украшений, считавшихся анонимными, установило авторство цеховых золотых и серебряных

дел мастеров. На основе анализа клейм и стиля изделий в музеях Пярну, Тарту, Риги и частных собраниях выделена группа из 173 предметов, которые могут быть атрибуированы как работы пярнуского мастера Магнуса Вильгельма Бракмана (1787—1862), приписанного к таллинскому цеху (мастер с 1808 по 1862). Как и другие профессионалы, Бракман при создании украшений для крестьян придерживался традиционных форм и орнаментов. В наибольшем количестве им изготавливались фибулы-застежки с красными стеклянными «глазками», «деньги со спицами» (имитации монет в ажурном лучеобразном обрамлении), конические фибулы с гравированным листовым и «солнечным» орнаментом, перстни. Индивидуальность стиля мастера проявляется в характере гравировки — наивные профильные бюсты, сияние лучей, сочетание листовых завитков и геометрических розеток.

К. Ю.

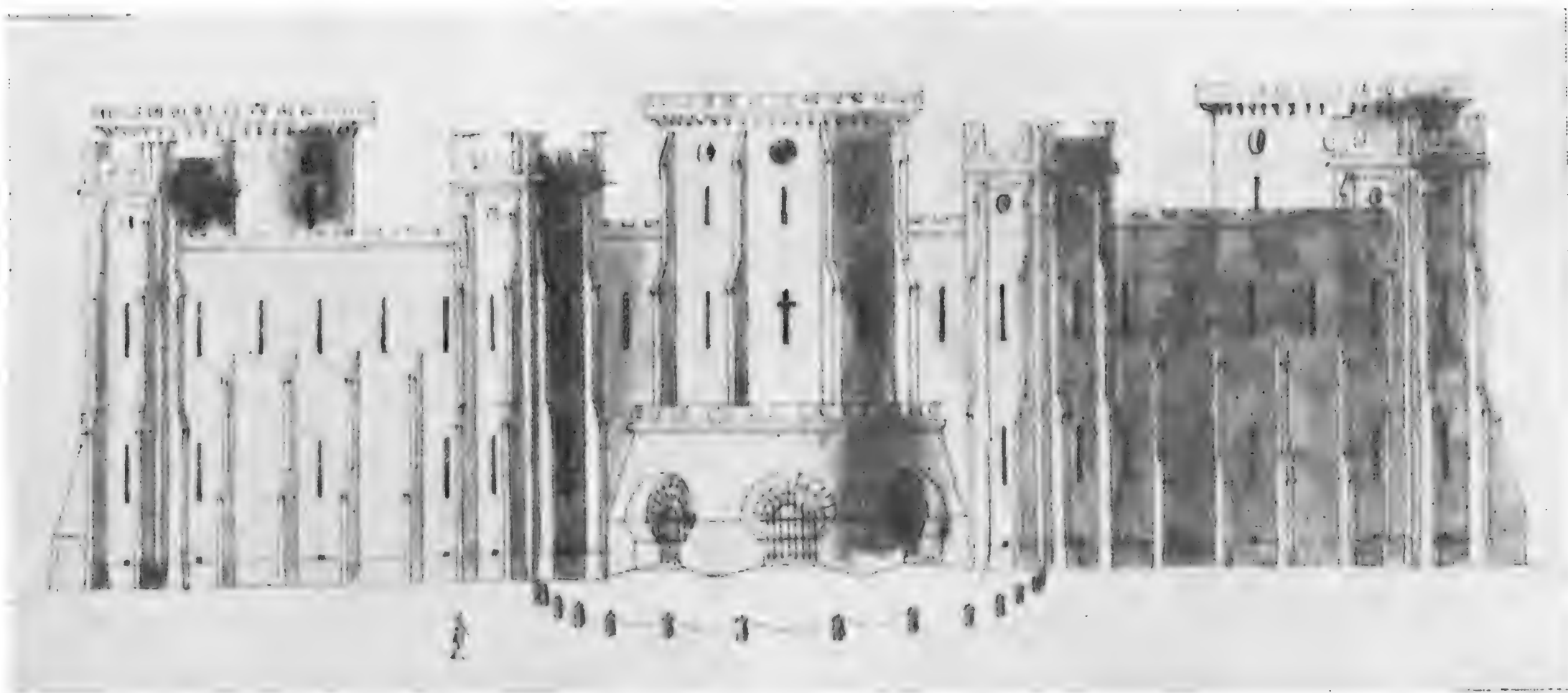
Лит.: Kirme K. Pärnu kullassepp Magnus Wilhelm Brackmann eesti talurahvaehete valmistajana. Tõid kunstiteaduse ja — kriitika alalt. III. Tallinn, 1980.

## ИСКУССТВО МОЛДАВИИ XIX ВЕКА

Скупые сведения о молдавской архитектуре 30-х годов XIX века пополнились новыми данными. В результате архивных изысканий установлено, что здания тюрьмы и евангелической церкви, просуществовавшие — одно до 40-х,



119. А. Мельников. Кафедральный собор и колокольня в Кишиневе. 1830—1836 гг.



120. Г. Торичелли. Тюремный замок в Кишиневе. 1834 г. Первоначальный проект



другое до 60-х годов нашего столетия, построены в Кишиневе в 1833—1834 годы по проектам известного в то время на юге России зодчего Г. Торичелли (см. т. 5, стр. 170). Эти здания представляют особый интерес, поскольку в их архитектуре впервые в Бессарабии сказались романтические веяния эпохи. Увлечение средневековым проявилось тут как в использовании приемов и элементов романской и готической архитектуры (это можно наблюдать в форме круглых и прямоугольных зубчатых башен, в абрисе стрельчатых арок и шелевидных окон), так и в прямом обращении к образам средневековых сооружений: тюрьма в виде замка, церковь в виде средневековой базилики.

Давно было известно, а теперь документально подтверждено, что кафедральный собор в Кишиневе (1830—1836), задуманный как первопрестольный храм Бессарабии, построен по проекту архитектора А. Мельникова (см. т. 5, стр. 170, 173, 303, илл. 175). Из архивных источников выяснилось, что в процессе строительства собора гигантский четырехсотпудовый колокол, отлитый из трофейных пушек, захваченных в русско-турецкой войне (1828—1829), не подошел к колокольне собора. Тогда для него решили построить специальные Святые ворота (1839—1841) по проекту архитектора И. Заушкевича. Будучи расположенными на одной оси с главным входом в собор, эти ворота завершили собой композицию соборного комплекса, придав ему и расположенной перед ним площади символический характер — победы русской армии над турецкими захватчиками. Строительный комплекс Мельникова — Заушкевича является единственным величественным памятником позднего классицизма на территории Молдавии.

Ю. Н. А.

*Лит.: Ю р ч е н к о Н. А. О формировании архитектурного облика Кишинева в первой трети XIX ст. Известия АН МССР. Серия общественных наук. 1981, № 3, стр. 74—84.*

Установлено, что автором проекта здания бывшего губернского музея в Кишиневе (1903—1905, ныне Гос. историко-краеведческий музей МССР, см. т. 6, стр. 333) был местный архитектор Цыганко Владимир Николаевич.

Ю. Н. А.

## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ XIX—НАЧАЛА XX ВЕКА

При обследовании гузарной мечети Сари-Мазар в Ура-Тюбе (см. т. 5, стр. 374) на балках потолка обнаружены дата 1315 г. (1897—1898) и имена мастеров, украшавших и сооружавших потолок — живописцев (наккошей) Муллы Мирсабура, Бабаджана, Муллы Мирахрара, Муллы Мирусмана и плотников (наджаров) Уста Абдулкадира, Уста Шакура, последние, возможно, выполняли и прекрасную резьбу на воротах и дверях мечети.

М. А. М.

Изучение народной архитектуры Западного Памира (ГБАО) показало, что здесь бытуют в несколько модифицированном виде древние формы жилой архитектуры, когда-то широко распространенные в Южной и Юго-Восточной Азии.

Многовековой строительный опыт способствовал выработке канонической схемы планировки жилого дома, которая среди местных народных мастеров именуется «семь дверей под одной крышей» (то есть семь помещений). Существует несколько типов расстановки внутренних опор такого дома: двух-трех- и пяти-столбные (наиболее распространенные). Объ-

зательной принадлежностью дома является большое замкнутое зимнее помещение — чид со светодымовым отверстием в потолке. В перекрытии чиды сохранился древнейший способ конструирования потолка. Два мощных прогона, уложенных на столбы, делают покрытие на три части, поперек прогонов укладывается еще



121. Тускииз — казахский настенный ковер. Алма-Атинская область. Конец XIX — начало XX в.



122. Казахский женский камзол. Вторая половина XIX — начало XX в.

пара, что образует в центре потолка квадрат — основу для деревянного ступенчатого сруба — чорхона. Чорхон имеет четыре, пять ярусов и завершается квадратным отверстием — рез (руза). Неприкрытые конструкции потолка и опор способствуют впечатлению статичной уравновешенности внутреннего пространства чиды. Само помещение чиды расчленено небольшим тамбуром — двезибом и прямоугольным проходом — пойга, окруженным со всех сторон глиняными суфами. Суфы имеют разнообразное значение, величину и отделяют друг от друга плавными формами глиняных или деревянных перегородок. Все это придает интерьеру чиды специфическую пластичность. В самой высокой суфе устраивается очаг. Жилая часть дома включает в себя еще помещение — дарундализ и навес с антовыми стенами — пехвоз. Эта жилая триада связана с сезонной эксплуатацией. Остальные постройки, хозяйственного назначения, располагаются по периметру к центральной части.

Народные мастера с большим вкусом оформляют деревянные двери, колонны с подбалками, резные перегородки и перекладины. Наиболее распространен геометрический орнамент в виде розеток, звезд, ромбов, крестов и т. п.

М. М. Х.

*Лит.: В о р о н и н а В. Л. Своеобразие в архитектуре жилища Горного Бадахшана. — «Архитектурное наследство», № 2, 1975, стр. 159—168. М а м а д н а з а р о в М. Х. Традиционная архитектура Западного Памира. — «Архитектурное наследство», вып. 26. М., 1973, стр. 146—152.*

Среди новых поступлений Государственного музея искусств КазССР два тускииза, свидетельствующие о сложности формирования искусства казахской народной вышивки, о бытовании в ней мотивов, пришедших из отдаленных эпох. Например, рядом с типичной вышивкой бордюра талды-курганского ковра, датируемого XIX веком (солнечные розетки в охвате гибкого стебля), на центральном поле его помещены рисунки, отличающиеся редкой архаичностью образов и композиций: диски солнца, в пересечении лучей которых проступают фигуры ящеров или рыб. В не менее традиционный орнамент бордюра алма-атинского тускииза конца XIX — начала XX века (цепь солнечных розеток) вкомпонованы ромбовидные вставки с мотивом летящих птиц и стоящего человека.

Уникальными в орнаментальном и композиционном отношении являются три двухцветных ковра (неокрашенная шерсть, находка в Западном и Южном Казахстане), выполненные в технике валяния в начале XX века и разительно отличающиеся от радужных казахских войлоков, предназначенных для убранства жилья, что указывает на их особенное назначение. Один из них — гигантский белый войлок, декорированный двумя монохромными пересекающимися ломаными линиями. На двух других — огромные спирали-орнаменты, в которых усматривают аналогии с узорами на саркофагах-колодах из Пазырыкских курганов. Вероятнее всего, ковры употреблялись при отправлении культовых обрядов.

Большой интерес представляет единственный в коллекции музея женский камзол второй половины XIX — начала XX века, на который нашиты ювелирные изделия — серебряные цепи, отягченные сердоликом, граненым хрусталем и аметистом, сердоликовые обереги и более двухсот серебряных монет (арабских, китайских и русских, встречаются даже советские 1920—1924 гг., возможно, как замена утерянных). Столь богатое декорирование одежды металлическими и ювелирными изделиями невольно ассоциируется с непрерывавшейся древней традицией, которая сложилась на территории Казахстана еще во времена сакских племен.

У. Л. С.



# СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Женская фигурка со стоянки Авдеево (под Курском). Бивень мамонта. Верхний палеолит. Музей антропологии МГУ
2. Фигурка мамонта со стоянки Авдеево (под Курском). Известняк. Верхний палеолит. Музей антропологии МГУ
3. Голова быка из гробницы жреца на храмовом комплексе поселения Алтын-тепе (Ашхабадская область ТССР). Золото, литье, инкрустация бирюзой. Конец III — начало II тыс. до н. э. Гос. Эрмитаж. Ленинград
4. Сосуд со сливом в виде головы животного из поселения Алтын-тепе (Ашхабадская область ТССР). Глина. Конец III — начало II тыс. до н. э. Фрагмент. Ленинградское отделение института археологии АН СССР
5. Женская фигурка из поселения Алтын-тепе (Ашхабадская область ТССР). Терракота. Конец III — начало II тыс. до н. э. Ленинградское отделение института археологии АН СССР
6. Фигурка льва из кургана в Алазанской долине (Кахетия). Золото, литье, чеканка, зернь. Вторая половина III тыс. до н. э. Гос. музей Грузии им. С. Джанашиа. Тбилиси
7. Модель боевой колесницы из святилища на горе Гохеби (близ Цители Цкаро). Бронза, литье, гравировка. VIII—VII вв. до н. э. Гос. музей Грузии им. С. Джанашиа
8. Ритуальный пояс из ямного погребения в Сагареджо (Кахетия). Бронза, гравировка. VIII—VII вв. до н. э. Гос. музей Грузии им. С. Джанашиа. Тбилиси
9. Фигурка человека со львом. Навершие (?) из могильника близ села Ширакаван (Анийский район АрмССР). Бронза, литье, чеканка, гравировка, паста. XIII—XII вв. до н. э. Гос. этнографический музей Армении. Сардарапат
10. Сосуд с орнаментальной и фигурной росписью из стоянки Варваровка (Флорештинский район МССР). Глина, черная и красная краска. Трипольская культура. IV тыс. до н. э. Институт истории АН МССР. Кишинев
11. Фигурная рукоятка ножа с изображением лыжника, запрягающего лошадь, из могильника у села Ростовка (Омская область РСФСР). Бронза, литье. XIV—XII вв. до н. э. Археолого-этнографический музей Омского университета
12. Фрагмент ажурного рельефа с изображением сцен из жизни скифов на пекторали из захоронения в кургане Толстая могила (близ Орджоникидзе). Золото, литье, чеканка, филигрань. IV в. до н. э. Музей исторических драгоценностей УССР. Киев
13. Фрагмент ажурного рельефа с изображением сцен борьбы животных на пекторали из захоронения в кургане Толстая могила (близ Орджоникидзе). Золото, литье, чеканка, филигрань. IV в. до н. э. Музей исторических драгоценностей УССР. Киев
14. Оковка рукоятки парадного меча с рельефным изображением грифона из захоронения в кургане Толстая могила (близ Орджоникидзе). Фрагмент. Золото, штамповка, насечка. IV в. до н. э. Музей исторических драгоценностей УССР. Киев
15. Голова богини (Деметры ?). Центральная часть ожерелья из кургана близ села Большая Белозерка (Запорожская область УССР). Золото, литье, чеканка, филигрань. Середина IV в. до н. э. Музей исторических драгоценностей УССР. Киев
16. Голова оленя (фрагмент фигуры) из 1-го Уляпского кургана (Красногвардейский район Адыгейской АО). Золото, серебро, штамповка. V в. до н. э. (?). Гос. музей искусства народов Востока. Москва
17. Бляха в форме оленя из 1-го Уляпского кургана (Красногвардейский район Адыгейской АО). Золото, штамповка. IV в. до н. э. Гос. музей искусства народов Востока. Москва
18. Фигура кабана из 1-го Уляпского кургана (Красногвардейский район Адыгейской АО). Серебро, штамповка, гравировка, инкрустация золотом, янтарь. IV в. до н. э. Гос. музей искусства народов Востока. Москва
19. Ритон с протомой Пегаса из 4-го Уляпского кургана (Красногвардейский район Адыгейской АО). Серебро, штамповка, чеканка, позолота, инкрустация янтарем. V в. до н. э. Гос. музей искусства народов Востока. Москва
20. Гривна с фигурками грифонов из погребения в Ногайчинском кургане (район трассы Северо-Крымского канала). Золото, литье, вставки цветного стекла. Конец II в. до н. э. — конец I в. н. э. Музей исторических драгоценностей УССР. Киев
21. Зеркало с ручкой в виде сидящей мужской фигуры с ритонем из погребения в кургане Соколова могила близ села Ковалевка (Николаевская область УССР). Бронза, серебро, литье, позолота. I в. н. э. Музей исторических драгоценностей УССР. Киев
22. Накладка вотивной пряжки в форме дракона с человеческой личиной из могильника Прооза (близ Таллина). Бронза, литье, плосковыемчатая резьба, серебрение. Около 475 г. Таллинский городской музей
23. Статуэтка юноши из сокровищницы алтаря в Вани (Западная Грузия). Серебро, литье. II—I вв. до н. э. Гос. музей Грузии им. С. Джанашиа. Тбилиси
24. Ложка с фигурками животных из погребального комплекса в Вани (Западная Грузия). Серебро, литье, чеканка. Начало III в. до н. э. Гос. музей Грузии им. С. Джанашиа. Тбилиси
25. Медальон с горельефным изображением богини из сокровищницы алтаря в Вани (Западная Грузия). Серебро, литье, чеканка. II—I вв. до н. э. Гос. музей Грузии им. С. Джанашиа. Тбилиси
26. Фигурка Диоскура-Кабира из так называемого Гонийского клада (находка близ Гонийской крепости, отождествляемой с городом античных источников Апсарос-Апсарунтом под Батуми). Золото, литье. II—III вв. Гос. музей Аджарской АССР. Батуми
27. Бляха с изображением борьбы животных из так называемого Гонийского клада (находка близ Гонийской крепости, отождествляемой с городом античных источников Апсарос-Апсарунтом под Батуми). Золото, литье, паста, самоцветы. II—III вв. Гос. музей Аджарской АССР. Батуми
28. Афродита из древнего Арташата (Арагатская долина. Левый берег р. Аракс АрмССР). Мрамор. Конец II — первая половина I в. до н. э. Гос. музей истории Армении. Ереван
29. Фигурка козла из древнего Арташата (Арагатская долина. Левый берег р. Аракс АрмССР). Серебро, литье, чеканка. II—I вв. до н. э. Гос. музей истории Армении. Ереван
30. Статуэтка Силена из древнего Арташата (Арагатская долина АрмССР). Коропластика. I в. до н. э. — I в. н. э. Гос. музей истории Армении. Ереван
31. Чаша из Сисианской гробницы (Юго-Восточная Армения). Серебро, штамповка, чеканка, гравировка. Конец II — I в. до н. э. Гос. музей истории Армении. Ереван
32. Медальон с рельефным изображением крылатой богини из Сисианской гробницы (Юго-Восточная Армения). Серебро, чеканка. Конец II — I в. до н. э. Гос. музей истории Армении. Ереван
33. Медальон с рельефным изображением орла из Сисианской гробницы (Юго-Восточная Армения). Серебро, чеканка, гравировка, позолота. Конец II — I в. до н. э. Гос. музей истории Армении. Ереван
34. Античный храм в Гарни (вблизи Еревана). I в. Восстановлен в 1969—1975 гг. по проекту А. А. Саиняна.
35. Костюм знатного сака из кургана Иссык (близ Алма-Аты). Конец V в. до н. э. Реконструкция по материалам раскопок К. А. Акишева. Музей археологии Института истории, археологии и этнографии АН КазССР. Алма-Ата
36. «Барсы на горных хребтах». Рельефные нашивки головного убора из кургана Иссык (близ Алма-Аты). Золото, штамповка. Конец V в. до н. э. Музей археологии Института истории, археологии и этнографии АН КазССР. Алма-Ата
37. Сержа из могильника Сары-Джон (долина Кетмень-Тюбе КиргССР). Золото, зернь, инкрустация бирюзой и цветными пастами. V—IV вв. до н. э. Гос. исторический музей КиргССР. Фрунзе
38. Фигурка джейрана. Навершие головного убора из могильника Туура-Суу (Иссык-кульская котловина КиргССР). Золото, литье. VI—V вв. до н. э. Гос. исторический музей КиргССР. Фрунзе
39. Ножка стола в форме кариатиды из жертвенного комплекса сакского времени, обнаруженного близ села Чильпек (под Пржевальском). Бронза, литье. V—III вв. до н. э. Гос. исторический музей КиргССР. Фрунзе
40. Погребальная маска из захоронения в ущелье Шамши (Чуйская долина. КиргССР). Листовое золото, штамповка, насечка, инкрустация сердоликом. IV—V вв. Гос. исторический музей КиргССР. Фрунзе
41. Чаша с ручками в виде львиных голов из курганного могильника Джапалк-Дюбе в Алайской долине (Памиро-Алай. КиргССР). Стекло. I—V вв. Малая Азия. Гос. исторический музей КиргССР. Фрунзе
42. Голова горного барана. Случайная находка в древнем ложе реки Исфарасай близ селения Рават (Ленинабадская обл. ТаджССР). Бронза, литье. V—III вв. до н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
43. Ножны акинака с аллегорическим рельефным изображением из цитадели Тахти-Сангин близ слияния Вахша с Пянджем (Южный Таджикистан). Слоновая кость, резьба, гравировка. V в. до н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
44. Александр Македонский в львином шлеме Геракла. Рельеф на ножнах махайры из цитадели Тахти-Сангин близ слияния Вахша с Пянджем (Южный Таджикистан). Слоновая кость, резьба. III в. до н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
45. Гиппокампея. Рельеф на окончании ножен меча из цитадели Тахти-Сангин близ слияния Вахша с Пянджем (Южный Таджикистан). Слоновая кость, резьба, раскраска. II в. до н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
46. Голова эллинистического правителя из цитадели Тахти-Сангин близ слияния Вахша с Пянджем (Южный Таджикистан). Необожженная глина. III в. до н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
47. Голова сатрапа в кирбасии из цитадели Тахти-Сангин близ слияния Вахша с Пянджем (Южный Таджикистан). Алебастр. III—II вв. до н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
48. Навершие в форме головы волко-дракона из цитадели Тахти-Сангин близ слияния Вахша с Пянджем (Южный Таджикистан). Нефрит, резьба. I в. до н. э. — I в. н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
49. Сержа в виде петуха из могильника Ксиров III близ кишлака Гумсу (Дангирский район ТаджССР). Золото, штамповка, филигрань, жемчуг. II в. до н. э. — I в. н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
50. Медальон из городища Ширин I у поймы Ширинсайя (Ленинабадская область ТаджССР). Лицевая сторона — камея с портретным изображением, мрамор; обратная — ажурный рельеф, золото, штамповка. III в. до н. э. — II в. н. э. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
51. Капитель из городища Шахринау близ кишлака Навобад (Гиссарский район ТаджССР). Мрамор. I—II вв. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
52. Голова Будды. Случайная находка в Вахшской долине (Южный Таджикистан). Мергелистый известняк. Кушанская эпоха. I—II вв. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
53. Буддийская стела из монастыря Фаяз-тепе близ Термеза. Бактрия. Мраморовидный известняк. Кушанская эпоха. II в. Гос. музей истории народов Узбекистана им. Айбека. Ташкент
54. Голова принца из «зала царей» в святилище на Дальверзин-тепе (Сурхан-Дарьинская область УзССР). Гипс на глиняной основе, раскраска. Кушанская эпоха. I в. Институт искусствознания УзССР им. Х. Хамзы. Ташкент
55. Статуя вельможи из «зала царей» в святилище на Дальверзин-тепе (Сурхан-Дарьинская область УзССР). Глина на каркасе, лепка по гипсу, следы росписи. I в. Фрагмент. Институт искусствознания УзССР им. Х. Хамзы. Ташкент
56. Бляха в виде свернувшегося ушастого хищника из клада на Дальверзин-тепе (Сурхан-Дарьинская область УзССР). Золото, штамповка. I в. Госбанк УзССР. Ташкент
57. Идол из поселка Зеравшан (гора Сурх. ТаджССР). Дерево, резьба. Согд. V—VI вв. Фрагмент. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
58. Чаша из кургана Ляхш II (верховья Вахша). Листовое серебро, ковка, позолота, гравировка. Тохаристан. V—VI вв. Фрагмент. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
59. Налеп с охотничьей сценой. Фрагмент сосуда из городища Кафыр-Калы (Вахшская долина). Керамика. Шамп. VI—VIII вв. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе
60. Каменные изваяния из Чуйской долины (Тянь-Шань). VIII—X вв. Гос. исторический музей КиргССР. Фрунзе



61. Уструшанский замок Чильхуджра. VI—VIII вв. Реконструкция второго периода строительства В. Б. Семенова

62. Капитель с изображением львиных голов из городища Хульбук средневековой области Хутталь (село Курбан-Шаид близ Куляба). Алебастр, резьба. IX — начало X в. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе

63. Курильница в форме барса из городища Хульбук средневековой области Хутталь (село Курбан-Шаид близ Куляба). Бронза, ажурное литье. IX — начало X в. Мастер Али ибн Аби Наср. Институт истории АН ТаджССР. Душанбе

64. Хотим-той и собирающий терновник бедняк. Миниатюра к «Гулистану» Саади 1547 г. из фонда Бодмера (Женева)

65. Мухаммед Муким. Барбад играет перед Хосровом. Миниатюра из Бухарского списка «Шахнаме» Фирдоуси. 1664 г. Институт востоковедения АН УзССР. Бухара

66. Архангел. Фреска в алтаре церкви № 7 пещерного монастыря Саберееби в Давид-Гареджа (Кахетия). X в.

67. Икона «Сорок мучеников» из церкви в Верхней Сванетии. Дерево, темпера. Первая половина XII в. Местийский краеведческий музей

68. Султан Мухаммед. Двор Кеямурса. Миниатюра к рукописи «Шахнаме» Фирдоуси из бывшего собрания Ротшильда. 20-е гг. XVI в. Деталь. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

69. Собор Кловского монастыря в Киеве. Рубеж XI—XII вв. Реконструкция Ю. С. Асеева и В. А. Харламова

70. Неизвестная святая. Фреска на южной стене Спасо-Преображенского собора в Спасо-Евфросиньевском монастыре Полоцка. XII в. Деталь

71. Кирилл Александрийский поучает в соборе. Фреска в южной апсиде Кирилловской церкви в Киеве. 1170-е гг.

72. Икона «Богоматерь Умиление» из Успенского собора Московского Кремля. Дерево, темпера. Конец XII — начало XIII в.

73. Икона «Собор архангела Михаила» («Собор архангелов») из Михайло-Архангельского монастыря в Великом Устюге. Дерево, темпера. XIII в. Гос. Русский музей. Ленинград

74. Рельефное изображение Константина и Елены внутри ковчега ставротеки. Серебро, чеканка. XII в. Архангельский историко-архитектурный музей-заповедник

75. Браслет с изображением зверей и птиц из городища Старая Рязань (Рязанская область). Серебро, гравировка, чернь, позолота. Вторая половина XII — первая треть XIII в. Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник

76. Медальон с гравированным изображением св. князя Глеба. Фрагмент ожерелья из городища Старая Рязань (Рязанская область). Серебро, чернь, позолота, гравировка, скань. Вторая половина XII — первая половина XIII в. Рязанский историко-архитектурный музей-заповедник

77. Икона «Спас Нерукотворный» из села Новое (Пошехонский район Ярославской области). Дерево, темпера. Первая половина XIV в. Гос. Третьяковская галерея

78. Икона «Чудо Георгия о змие» из церкви в деревне Малая Шалага (Каргопольский район Архангельской области). Дерево, темпера. XVI в. Гос. Русский музей. Ленинград

79. Василий Великий. Деисусная икона из иконостаса Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря. Дерево, темпера. 1495 г. Деталь

80. Икона «Сошествие во ад» из Кирилло-Белозерского монастыря. Мастерская Дионисия. Дерево, темпера. 1501—1503 гг. Гос. Русский музей. Ленинград

81. Икона «Деяния апостолов. Крещение апостолом Филиппом евнуха царицы Эфиопской» из частного собрания. Школа Оружейной палаты. Дерево, темпера. Конец XVII — начало XVIII в. Деталь. Гос. Русский музей. Ленинград

82. Семен Спиридонов Холмогорец. Никола спасает патриарха Афанасия. Клеймо иконы «Николай Чудотворец в 34 клеймах жития». Дерево, темпера. 1685 г. Ярославский областной музей изобразительных искусств.

83. Икона «Поклонение волхвов» из Витебской области. Дерево, темпера, масло. 1514 (?)—XVII в. Музей древнебелорусской культуры АН БССР. Минск

84. Икона «Троица ветхозаветная» из Брестской области. Дерево, темпера. Первая половина XVII в. Музей древнебелорусской культуры АН БССР. Минск

85. Икона «Покров» из Никольской церкви поселка Малориты (Брестская область БССР). Дерево, тмпера. 1649 г. Гос. художественный музей БССР. Минск

86. Икона «Воскресение — сошествие во ад» из Троицкой церкви села Бездеж (Брестская область БССР). Дерево, темпера. Середина XVII в. Гос. художественный музей БССР. Минск

87. Статуя Иоакима из Брестской области. Дерево, резьба, раскраска, позолота. Конец XVI — начало XVII в. Гос. художественный музей БССР. Минск

88. Алтарь Старого костела в селе Будслав (ныне каплица Барбары при костеле Вознесения Марии, Минская область, БССР). Дерево, резьба, тонировка, золочение. 1643—1651

89. «Королевская корчма» в Каунасе. XIV—XV вв. Реконструкция С. Д. Зарецкене

90. Роспись северной стены хора маленькой «працеркви» в Вальяла на острове Сааремаа (ЭССР). Фреска. Середина — третья четверть XIII в. Деталь

91. Ритуальный перстень с изображением трехфигурной группы-Голгофы из монастыря св. Биргитты в Пирита (ЭССР). Золото, литье. XV в. Таллинский городской музей

92. Дж.-Б. Фонтана, И.-Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова в Петербурге. Парадная лестница. 1710-е — 1720-е гг. Частично переделана в 1740-х гг.

93. Плафон на потолке Орехового кабинета во дворце А. Д. Меншикова в Петербурге. Масляно-темперная живопись. Не ранее 1712 г.

94. Дж.-Б. Фонтана, И.-Г. Шедель. Дворец А. Д. Меншикова в Петербурге. Варварины покои. 1710-е — 1720-е гг.

95. И. Никитин. Портрет девочки (Елизавета Петровна?). 1712—1713 гг. Гос. Эрмитаж. Ленинград

96. Савелий. Портрет Д. А. Олсуфьевой (копия с портрета И. Барду). Около 1786 г. Зарайский краеведческий музей

97. Б.-К. Растрелли. Бюст А. Д. Меншикова. Бронза. 1716—1717 гг. Гос. Эрмитаж. Ленинград

98. Ф. Афанасьев. Шпалера для каминного экрана с изображением Венеры на дельфинах. Шерсть, шелк. 1763 г. Гос. Русский музей. Ленинград

99. Л. Пфистерер. Бант-склаваж. Шпинели, бриллианты, золото, серебро. 1764 г. Алмазный фонд СССР. Москва

100. Ф. Тулов. Портрет И. В. Маркова. 1830-е гг. Гос. Эрмитаж. Ленинград

101. Неизвестный художник середины XIX в. Портрет купеческой семьи. 1840-е гг. Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник

102. Д. Коренев. Портрет ярославского купца И. Я. Кучумова. 1784 г. Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник

103. И. Тарханов. Портрет Е. Д. Суриной. 1829 г. Угличский историко-художественный музей

104. П. Календас. Портрет А. П. Теминой. 1844 г. Переславль-Залесский историко-художественный музей

105. Портрет-икона «Мария Египетская — Текла Любомирская». Конец XVII — начало XVIII в. Во-лынская школа. Гос. музей украинского изобразительного искусства. Киев

106. Портрет Гризельды Сапеги. 1630-е гг. Гос. художественный музей БССР. Минск

107. Портрет Игнатия Завиши. 1732 г. Гос. художественный музей БССР. Минск

108. «Сошествие святого духа». Панно из Брестской области. Первая половина XVIII в. Музей древнебелорусской культуры АН БССР. Минск

109. Икона «Рождество Марии» из Брестской области. Дерево, темпера, резьба по левкасу, серебрение, золочение, цветные лаки. Первая половина XVIII в. Музей древнебелорусской культуры АН БССР. Минск

110. Напрестольная икона «Василий Великий, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст» из иконостаса Пречистенской церкви поселка Шерешова (Брестская область). Дерево, темпера. Вторая половина XVIII в. Гос. художественный музей БССР. Минск

111. Н. Абхази (Апхазев). Портрет Настасьи Михайловны Давыдовой. 1770-е гг. Рыбинский историко-художественный музей

112. С. Цельтрехт. Бюст Цереры. Фонтанная скульптура Кадриорга. Белый камень. 1725—1729 гг. Домик Петра I в Таллине

113. Лепной декор Розового зала в поместье Роозна-Аллику (Пайдеский район ЭССР). Алебастр. 1780—1786 гг. Штукатурный мастер К. Калопка

114. Водоем и архитектура малых форм в усадьбе Пальмсе (Раквереский район ЭССР). XVIII — первая половина XIX в.

115. Усадебный дом Кильтси (Раквереский район ЭССР). XIV в., 1784—1790 гг.

116. Г.-К. Вельте. Смерть Адониса. Стенная роспись в усадьбе Лоху (Раплаский район ЭССР). Гризайль. 1791 гг.

117. О. Хиппиус. Усадебный дом Сангасте. 1880—1882 гг.

118. А. Нолькен. Поместье Алатскиви (Тартуский район ЭССР). 1876—1882 гг.

119. А. Мельников. Кафедральный собор и колокольня в Кишиневе. 1830—1836 гг.

120. Г. Торичелли. Тюремный замок в Кишиневе. 1834 г. Первоначальный проект

121. Тускииз — казахский настенный ковер. Алма-Атинская область. Конец XIX — начало XX в. Гос. музей искусств КазССР. Алма-Ата

122. Казахский женский камзол. Вторая половина XIX — начало XX в. Гос. музей искусств КазССР. Алма-Ата

П Р И Н Я Т Ы Е   С О К Р А Щ Е Н И Я

ВНИИР	Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации Министрства культуры СССР	ГРМ	Государственный Русский музей (Ленинград)	ИИЭФ АН БССР	Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Белорусской ССР
ВХНРЦ	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени И. Э. Грабаря	ГТГ	Государственная Третьяковская галерея (Москва)	ИИЯЛ	Институт истории языка и литературы
ВЦНИЛКР	Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория по консервации и реставрации музейных ценностей	ГХМ БССР	Государственный художественный музей Белорусской ССР (Минск)	ЛОИА АН СССР	Ленинградское отделение Института археологии Академии наук СССР
ГИМ	Государственный Исторический музей (Москва)	ГЭ	Государственный Эрмитаж (Ленинград)	МГУ	Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
ГМГ	Государственный музей Грузии имени С. Джанашиа (Тбилиси)	ИА АН	Институт археологии Академии наук	НИИЯЛИ	Научно-исследовательский институт языка, литературы и истории
ГМИНВ	Государственный музей искусства народов Востока (Москва)	ИАЭ АН АрмССР	Институт археологии и этнографии Академии наук Армянской ССР	НИМАХ	Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР
ГМУИИ УССР	Государственный музей украинского изобразительного искусства Украинской ССР (Киев)	ИБ АН	Институт востоковедения Академии наук	ЦНПМ АН УССР	Центральный научно-природоведческий музей Академии наук Украинской ССР
		ИИ АН УзССР	Институт истории Академии наук Узбекской ССР	ЦГАВИ СССР	Центральный государственный военно-исторический архив СССР
		ИИАЭ АН	Институт истории, археологии и этнографии Академии наук		
		ИИФФ	Институт истории, филологии и философии Сибирского отделения Академии наук СССР		



# LIST OF ILLUSTRATIONS

1. Venus carved in mammoth tusk. Upper Paleolithic. From mammoth-station Aydeyevo (in the vicinity of Kursk); now preserved in the Museum of Anthropology, Moscow University
2. Limestone mammoth. Upper Paleolithic. From mammoth-station Aydeyevo (in the vicinity of Kursk); now preserved in the Museum of Anthropology, Moscow University
3. Cast gold head of a bull, with turquoise inlay. Late third or early second millennium B. C. From priest's tomb in the temple complex, settlement of Altyn-tepe (Ashkhabad Region, Turkmenia); now preserved in the Hermitage, Leningrad
4. Earthenware vessel with a zoomorphic spout. Late third or early second millennium B. C. Detail. From settlement of Altyn-tepe (Ashkhabad Region, Turkmenia); now preserved in the Institute of Archaeology, Leningrad Department of the USSR Academy of Sciences
5. Terracotta female figure. Late third or early second millennium B. C. From settlement of Altyn-tepe (Ashkhabad Region, Turkmenia); now preserved in the Institute of Archaeology, Leningrad Department of the USSR Academy of Sciences
6. Cast gold lion figure decorated with chasing and filigree. Second half of the third millennium B. C. From burial mound in the Alazan Valley (Kakhetia, Georgia); now preserved in the Djanashia Museum of Georgia, Tbilisi
7. Cast bronze model of a battle chariot, with engraved decoration. Eighth or seventh century B. C. From sanctuary on Mt. Gokhbi near Tsitell: Tskaro (Georgia); now preserved in the Djanashia Museum of Georgia, Tbilisi
8. Bronze ritual belt with incised decoration. Eighth or seventh century B. C. From burial ground at Sagaredjo (Kakhetia, Georgia); now preserved in the Djanashia Museum of Georgia, Tbilisi
9. Cast bronze pole-top representing a male figure with a lion in relief, with engraved decoration, inlaid with paste. Thirteenth or twelfth century B. C. From burial ground near village of Shirakavan (Ani Region, Armenia); now preserved in the Museum of Armenia's Ethnography, Sardarapat
10. Earthenware vessel with painted decoration in red and black. Neolithic, fourth millennium B. C. From mammoth hunting-station Varvarovka (Floreshti Region, Moldavia); now preserved in the Institute of History, Moldavian SSR Academy of Sciences, Kishinev
11. Bronze cast knife's handle in the shape of a skier harnessing a horse. Between the fourteenth and twelfth centuries B. C. From burial ground by village of Rostovka (Omsk Region, Russian Federation); now preserved at the Museum of Archaeology and Ethnography, Omsk University
12. Detail of a cast gold relief, showing scenes from the life of Scythes, made in openwork with empty spaces between figures, with chased and filigree decoration. Fourth century B. C. From burial mound Tolstaya Mogila (near Ordzhonikidze, Russian Federation); now preserved in the Ukrainian SSR Museum of Historical Relics, Kiev
13. Detail of a cast gold relief on a pectoral, showing scenes of the so-called animal combat, made in openwork. Fourth century B. C. From burial mound Tolstaya Mogila (near Ordzhonikidze, Russian Federation); now preserved in the Ukrainian SSR Museum of Historical Relics, Kiev
14. Detail from stamped and inlaid gold sheath-plate, showing a griffin in relief. Fourth century B. C. From burial mound Tolstaya Mogila (near Ordzhonikidze, Russian Federation); now preserved in the Ukrainian SSR Museum of Historical Relics, Kiev
15. Centre-piece of a necklace, representing a cast gold head of goddess Demeter (?), made in repoussé, with filigree decoration. Mid-sixth century B. C. From burial mound near the village of Bolshaya Belozerka (Zaporozhye Region, the Ukraine); now preserved in the Ukrainian SSR Museum of Historical Relics, Kiev
16. Head of a stag, fragment of a figure, made of stamped silver and gold inlaid. Sixth or fifth century B. C. (?) From 1st Uliapsky burial mound (Krasnogvardeisky District, Adygeya); now preserved in the Museum of Oriental Art, Moscow
17. Stamped gold plaque in the form of a stag. Fourth century B. C. From 1st Uliapsky burial mound (Krasnogvardeisky District, Adygeya); now preserved in the Museum of Oriental Art, Moscow
18. Wild boar of stamped silver with engraved decoration and gold and amber inlays. Fourth century B. C. From 1st Uliapsky burial mound (Krasnogvardeisky District, Adygeya); now preserved in the Museum of Oriental Art, Moscow
19. Silvergilt rhyton decorated with stamped and engraved protoma of Pegasus and amber inlay. Fifth century B. C. From 4th Uliapsky burial mound (Krasnogvardeisky District, Adygeya); now preserved in the Museum of Oriental Art, Moscow
20. Cast gold necklet with griffins dependent, set with coloured glass. Between the late second century B. C. and late first century AD. From Nogaichinsky burial mound (district along the route of the North Crimean Canal); now preserved in the Ukrainian SSR Museum of Historical Relics, Kiev
21. Mirror with an ornamented handle in the form of a seated male figure holding a rhyton, made of cast bronze and silvergilt. First century AD. From burial mound Sokolova Mogila near village of Kovalevka (Nikolayev Region, the Ukraine); now preserved in the Ukrainian SSR Museum of Historical Relics, Kiev
22. Cast bronze buckle-plate carved in the form of a winged dragon with a human face, decorated with silvering. C. 475 AD. From burial Prooza near Tallinn (Estonia); now preserved in the Tallinn City Museum
23. Cast silver figure of a youth. Second or first century B. C. From altar treasury at Vani (western Georgia); now preserved in the Djanashia Museum of Georgia, Tbilisi
24. Cast silver spoon decorated with zoomorphic figures in repoussé. Early third century B. C. From burial complex at Vani (western Georgia); now preserved in the Djanashia Museum of Georgia, Tbilisi
25. Cast silver medallion with a goddess in high relief. Second or first century B. C. From altar treasury at Vani (western Georgia); now preserved in the Djanashia Museum of Georgia, Tbilisi
26. Cast silver figure of Dioskuros-Kabir. Second or third century. From the Goniisky Treasury (found by the Goniisky Fortress which is identified with ancient Apsaros Apsarunt, a town of springs, near Batumi, Adjara); now preserved in the Adjarian ASSR Museum, Batumi
27. Cast gold plaque inset with paste and semi-precious stones, with the so-called animal combat. Second or third century AD. From the Goniisky Treasury (found by the Goniisky Fortress which is identified with ancient Apsaros Apsarunt, a town of springs, near Batumi Adjara); now preserved in the Adjarian ASSR Museum, Batumi
28. Marble Venus. Late second or first half of the first century B. C. From ancient Artashat (the Ararat Valley, left bank of the Arax, Armenia); now preserved in the Museum of the History of Armenia, Yerevan
29. Cast silver figure of a goat, with chased decoration. Second or first century B. C. From ancient Artashat (the Ararat Valley, left bank of the Arax, Armenia); now preserved in the Museum of the History of Armenia, Yerevan
30. Silen made of coroplastic. Between the first century B. C. and first century AD. From ancient Artashat (the Ararat Valley, Armenia); now preserved in the Museum of the History of Armenia, Yerevan
31. Silver bowl with stamped, chased and engraved decoration. Late second or first century B. C. From the Sissian tomb (south-eastern Armenia); now preserved in the Museum of the History of Armenia, Yerevan
32. Silver medallion with a relief image of a winged goddess. Late second or first century B. C. From the Sissian tomb (north-western Armenia); now preserved in the Museum of the History of Armenia, Yerevan
33. Silvergilt medallion with an eagle in high relief, with engraved decoration. Late second or first century B. C. From south-eastern Asia; now preserved in the Museum of the History of Armenia, Yerevan
34. Ancient temple at Garni (in the vicinity of Yerevan, Armenia). Built in the first century; restored between 1965 and 1975 after A. Sainian's design
35. Clothing of a noble Sak. Late fifth century B. C. From Issyk burial mound (near Alma-Ata, Kazakhstan). Restored according to the materials of A. Akishev's excavations; now preserved in the Museum of Archaeology, Institute of History, Archaeology and Ethnography, Kazakh SSR Academy of Sciences, Alma-Ata
36. Stamped gold headdress ornaments showing panthers on the ranges. Late fifth century B. C. From Issyk burial mound (near Alma-Ata, Kazakhstan); now preserved in the Museum of Archaeology, Institute of History, Archaeology and Ethnography, Kazakh SSR Academy of Sciences, Alma-Ata
37. Gold ear ornament inlaid with turquoise and colour paste. Fifth or fourth century B. C. From burial Sary Djon Ketmen-Tiube Valley, Kirghizia); now preserved in the Kirghiz SSR Historical Museum, Frunze
38. Cast gold headdress finial in the form of a mountain goat. Sixth or fifth century B. C. From Tuura Suu burial ground (Issyk-Kul, Kirghizia); now preserved in the Kirghiz SSR Historical Museum, Frunze
39. Cast bronze table's leg in the form of a caryatid. Between the fifth and third centuries B. C. From sacrificial complex of the Saka period; found near the village of Chilpek (near Przhvalsk, Kirghizia); now preserved in the Kirghizia SSR Historical Museum, Frunze
40. Funerary mask of stamped gold with carnelian inlay. Fifth century. From burial in the Shamshi Gorge (Chui Valley, Kirghizia); now preserved in the Kirghiz SSR Historical Museum, Frunze
41. Glass vase with its handles shaped as linn's heads. Between the first and fifth centuries, Asia Minor. From burial ground Djapalk-Diube in the Alai Valley (Pamir-Alai, Kirghizia). Now preserved in the Kirghiz SSR Historical Museum, Frunze
42. Cast bronze head of a mountain ram. Between the fifth and third centuries B. C. Occasional find in the ancient bed of the Isfrasai near settlement of Ravat (Leninabad Region, Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
43. Sheathes decorated with carved ivory and engraving, with an allegorical relief decoration. Fifth century B. C. From citadel Takhti-Sanghin (near the confluence of the Vakhsh and the Pyandj, southern Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
44. Ornamented sheathes of Makhaira with an ivory carving representing Alexander the Great wearing the Heracles' helmet. Third or second century B. C. From citadel Takhti-Sanghin (near the confluence of the Vakhsh and the Pyandj, southern Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
45. Ornamented sword's head with a coloured ivory carving representing a winged horse. Second century. From citadel Takhti-Sanghin (near the confluence of the Vakhsh and the Pyandj, southern Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
46. Head of a Hellenistic ruler in unbaked clay. Third century B. C. From citadel Takhti-Sanghin (near the confluence of the Vakhsh and the Pyandj, southern Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
47. Alabaster head of a satrap. Third or second century B. C. From citadel Takhti-Sanghin (near the confluence of the Vakhsh and the Pyandj, southern Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
48. Pole-top of carved nephrite representing a winged wolverine. Between the first century B. C. and the first century AD. From citadel Takhti-Sanghin (near the confluence of the Vakhsh and the Pyandj, southern Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
49. Stamped gold ear ornament in the shape of a cock, decorated in filigree and set with pearls. Second century B. C. From burial ground Ksirov III near kishlak Gumsu (Danghir District, Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe



50. Medallion showing a portrait cameo on the verso and an openwork relief in stamped gold on the reverse. Between the third century B. C. and second century AD. From ancient site Shirin I near Shirinsaya (Leninabad Region, Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
51. Marble capital. First or second century. From ancient site of Shakhriatau near kishlak Navodad (Ghissar Region, Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
52. Head of Buddha of limestone. Kushan period, first or second century. Occasional find in the Vakhsh Valley (southern Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
53. Buddhist stele of marmoroid limestone. Kushan period; second century. From the Fay'az-tepe (near Termez, Bactria); now preserved in the Museum of the History of the Peoples of Uzbekistan named after Aibek, Tashkent
54. Prince's head in painted gypsum. Kushan period, first century. From the Royal Hall in Dalverzin-tepe sanctuary (Surkhan-Darya Region, Uzbekistan); now preserved in the Khamza Institute of Art Studies of Uzbekistan, Tashkent
55. Fragment of a statue of a grandee made in gypsum and clay, with traces of painting. First century. From the Royal Hall in Dalverzin-tepe sanctuary (Surkhan-Darya Region, Uzbekistan); now preserved in the Khamza Institute of Art Studies, Tashkent
56. Stamped gold plaque in the shape of a curled animal. First century. From Dalverzin-tepe treasury (Surkhan-Darya Region, Uzbekistan); now preserved in the Uzbek SSR State Bank, Tashkent
57. Detail of a woodcarved cult figurine. Sogdian, fifth or sixth century. From Zeravshan settlement (Mt. Sukh, Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
58. Detail of a bowl of hammered silver plate decorated with engraving and gilt. Tokharistan, fifth or sixth century. From burial mound Lyakhsh II (the Upper Vakhsh); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
59. Fragment of a vessel of unpolished earthenware, with impressed decoration showing a hunting scene. Between sixth and eighth centuries. From the site of ancient town of Kafyr-Kaly (the Vakhsh Valley); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
60. Images in stone. Between eighth and tenth centuries. From Chuiskaya Valley (the Tien-Shan, Kirghizia); now preserved in the Kirghiz SSR Museum of History, Frunze
61. Castle Chilhudjra. 6th—8th centuries. Reconstruction by B. Semionov
62. Capital with alabaster lion heads in relief. Ninth or early tenth century. From ancient town of Khulbuk, medieval Khuttal Region (at present village of Kurban-Shahid near Kuliab, Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
63. Cast bronze cult vessel in the shape of a panther, in openwork. Made by Ali ibn Nasr. Ninth or early tenth century. From ancient town of Khulbuk, medieval Khuttal Region (at present, village of Kurban-Shahid near Kuliab, Tajikistan); now preserved in the Institute of History, Tajik SSR Academy of Sciences, Dushanbe
64. *Hotim-toi and a poor Man Gathering Blackthorn Berries*, miniature for *Gulistan or Rose Garden* by Sadi. 1547. Preserved in the Baudmer Foundation, Genève
65. Mukhammed Mukim. *Barbad Playing in front of Khosrau*, miniature from *Shah Nameh* or *Book of Kings* by Firdousi, copied at Bokhara. 1664. Preserved in the Institute of Oriental Studies, the Uzbek SSR Academy of Sciences, Bokhara
66. *An Archangel*, 10th century fresco. Altar of the church No 7 of the Cave Monastery in Sabereebi-David-Gareja (Kakhetia, Georgia)
67. Icon *The Forty Martyrs*, painted in egg tempera on panel. First half of the 12th century. From church in Upper Svanetia, Georgia; now preserved in the Museum of Local Lore, Mesti
68. *Sultan Mukhammed*, detail of a miniature for manuscript of *Shah Nameh* by Firdousi. 1520s. From the former Rothschild Collection; now preserved in the Metropolitan Museum of Art, New York
69. Cathedral of the Klov Monastery in Kiev. Turn of the 11th and 12th centuries. Reconstructed by V. Kharlamov
70. Detail of a fresco showing a female martyr. 12th century. Southern wall of the Cathedral of the Transfiguration, St Euphrosine Monastery of the Saviour, Polotsk
71. Fresco *St Cyril of Alexandria*. 1170s. Southern apse of the Church of St Cyril, Kiev
72. Icon *The Virgin Eleusa* painted in egg tempera on panel. Late 12th or early 13th century. Cathedral of the Assumption in the Moscow Kremlin
73. Icon *The Assembly of the Archangel Michael* painted in egg tempera on panel. 13th century. From the Monastery of the Archangel Michael in Veliky Ustiug; now preserved in the Russian Museum, Leningrad
74. *SS Constantine and Helen*, of silver in repoussé. 12th century. Preserved in the Museum of History and Architecture, Arkhangelsk
75. Silvergilt bracelet with engraved and nielloed representations of animals and birds. Second half of the 12th or first third of the 13th century. From Staraya Ryazan (Ryazan Region); now preserved in the Ryazan Museum of History and Architecture
76. Detail of a necklace, silvergilt medallion with an engraved image of St. Gleb, with filigree decoration. Second half of the 12th or the first half of the 13th century. From Staraya Ryazan (Ryazan Region); now preserved in the Ryazan Museum of History and Architecture
77. Icon *The Vernicle* painted in egg tempera on panel. First half of the 14th century. From village of Novoye (Poshekhonye District, Yaroslavl Region); now preserved in the Tretyakov Gallery, Moscow
78. Icon *St George and the Dragon* painted in egg tempera on panel. 16th century. From church in village of Malaya Shalaga (Kargopol District, Arkhangelsk Region); now preserved in the Russian Museum, Leningrad
79. *St Basil the Great*, detail from an icon from the Deesis Range. 1495. Iconostasis in the Cathedral of the Assumption, Monastery of St Cyril of Belozersk
80. Icon *Descent into Hell* painted in egg tempera on panel. 1501—3. Dionysius' Workshop. From the Monastery of St Cyril of Belozersk; now preserved in the Russian Museum, Leningrad
81. *The Apostle Philip Baptizing Eunuch of the Queen of Ethiopia*, detail from the icon *The Acts of the Apostles*. painted in egg tempera on panel. Late 17th or early 18th century. School of the Armoury in the Moscow Kremlin. From a private collection; now preserved in the Russian Museum, Leningrad
82. Semion Spiridonov from Kholmogory. *St Nicholas Saving Patriarch Athanasius*, border scene from the icon *The Life of St Nicholas the Miracle Worker with 34 Scenes from His Life*, painted in egg tempera on panel. 1685. Preserved in the Yaroslavl Regional Museum of Fine Arts
83. Icon *The Adoration of the Magi*, painted in egg tempera and oils on panel. 1514 (?)—17th century. From the Vitebsk Region; now preserved in the Museum of Old Byelorussian Culture, Byelorussian SSR Academy of Sciences, Minsk
84. Icon *The Old Testament Trinity*, painted in tempera on panel. First half of the 17th century. From the Brest Region; now preserved in the Museum of Old Byelorussian Culture, Byelorussian SSR Academy of Sciences, Minsk
85. Icon *The Intercession of the Virgin*, painted in egg tempera on panel. 1649. From the Church of St. Nicholas, village of Malorita (Brest Region, Byelorussia); now preserved in the Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
86. Icon *The Resurrection — Harrowing into Limbo*, painted in egg tempera on panel. Early 17th century. From the Church of the Trinity, village of Bezdezh (Brest Region, Byelorussia); now preserved in the Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
87. Woodcarved figure of St Joachim, painted and gilt. Late 16th or early 17th century. From the Brest Region; now preserved in the Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
88. Main altar with woodcarved decoration, gilt and painted. 1643—51. Roman-Catholic Church in the village of Budslav (now St Barbara's Chapel in the Roman-Catholic Church of the Virgin's Ascension, Minsk Region, Byelorussia).
89. *The King's Inn* in Kaunas (Lithuania). 14th or 15th century. Reconstructed by S. Zareckiene
90. Detail of a fresco. Mid- or the third quarter of the 13th century. Northern wall of the galleries in small "old church" at Valjala, Saaremaa Island (Estonia)
91. Cast gold cult finger ring representing a three-figured Golgotha. 15th century. From the Monastery of St Brigitta at Pirita (Estonia); now preserved in the Tallinn City Museum
92. Main staircase in the Menshikov Palace in St. Petersburg. 1710s—1720s. By G. Fontana and I. Schedel. Partly rebuilt in the 1740s
93. Ceiling painting in tempera and oils. Not earlier than 1712. In the Oak-tree Study in the Menshikov Palace in St. Petersburg
94. G. Fontana and I. Schedel. Barbara's Rooms in the Menshikov Palace in St. Petersburg. 1710s—1720s
95. I. Nikitin. *Portrait of a Girl (Elizabeth Petrovna)*. 1712—13(?). The Hermitage, Leningrad
96. Painter Savely. *Portrait of Princess Olsufyeva* (after Bardou). C. 1785. Zaraisk Museum of Local Lore
97. B. Rastrelli. Bronze bust of Menshikov. 1716—17. The Hermitage, Leningrad
98. Tapestry representing Venus riding dolphins, in woollen and silk threads. 1763. Woven by F. Aianasyev. The Russian Museum, Leningrad
99. L. Pfisterer. Bow-sclavage of gold and silver set with spinels and diamonds. 1764. Preserved in the USSR Diamond Reserve, Moscow
100. F. Tulov. *Portrait of Markov*. 1830s. The Hermitage, Leningrad
101. Anonymous, active in the mid-19th century. *Portrait of a Merchant's Family*. 1840s. Yaroslavl Museum of History and Architecture
102. D. Korenev. *Portrait of a Yaroslavl Merchant Kuchumov*. 1784. Yaroslavl Museum of History and Architecture
103. I. Tarkhanov. *Portrait of Ye. Surina*. 1829. Uglich Museum of History and Fine Arts
104. P. Kalendas. *Portrait of A. Temerina*. 1844. Pereslavl-Zalessky Museum of History and Fine Arts
105. Icon portrait *St Mary of Egypt—Tekla Lubomirskaya*. Late 17th or early 18th century. *Volyn School*. Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev
106. *Portrait of Grisela Sapieha*. 1630s. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
107. *Portrait of Ignacy Zawisza*. 1732. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
108. Panel *The Descent of the Holy Spirit*. First half of the 18th century. From the Brest Region; now preserved in the Museum of Old Byelorussian Culture, Byelorussian SSR Academy of Sciences, Minsk
109. Icon *The Nativity of the Virgin*, painted in tempera on wood, decorated with carving on gesso ground, silvering, gilding and coloured varnishes. First half of the 18th century. From the Brest Region; now preserved in the Museum of Old Byelorussian Culture, Byelorussian SSR Academy of Sciences, Minsk
110. Altar icon *SS Basil the Great, Gregory the Theologian and John Chrysostom* painted in tempera on panel. Second half of the 18th century. From iconostasis of the Church of the Virgin, village of Sheshov (Brest Region, Byelorussia); now preserved in the Byelorussian SSR Art Museum, Minsk
111. N. Abkhazi (Aphkazev). *Portrait of Nastasya Davydova*. 1770s. Rybinsk Museum of History and Art
112. S. Zeltercht. Bust of goddess Ceres of white stone, fountain sculpture. 1725—29. Peter the Great's House, Kadriorg Park, Tallinn
113. Moulded alabaster decoration. 1780—86. Stucco master, K. Kalopke. Rose Hall, Roozna Alliku estate (Paides District, Estonia)
114. Reservoir and small sculptures. 18th to the first half of the 19th century. Palms estate (Rakvere Region, Estonia)
115. Kilti manor house. 14th century; 1784—90 (Rakvere Region, Estonia)
116. G. Velte. *The Death of Adonis*, grisaille. 1791. Interior of the Lokhu manor house (Raplas District, Estonia)
117. O. Hippius. Sangaste manor house. 1880—82
118. A. Nolken. Alatskivi estate (Tartu Region, Estonia). 1786—1882
119. A. Melnikov. Minster and bell-tower in Kishinev. 1830—36
120. G. Toricelli. Castle prison in Kishinev. 1834. Original design
121. *Tuskiiz*, Kazakh wall hanging. Late 19th or early 20th century. From the Alma-Ata Region; now preserved in the Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata
122. Clothing of a Kazakh woman. Second half of the 19th or early 20th century. Preserved in the Kazakh SSR Art Museum, Alma-Ata



# ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ К ИЗДАНИЮ

## ОБЩИЕ ТРУДЫ

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве в 2-х тт. [Составитель и автор вступительной статьи М. Лифшиц, комментарии Г. Фридлендера], изд. 4-е, доп., т. 1, М., 1983.

## К ТОМУ 1

### ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА И ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

## ОБЩИЕ ТРУДЫ

Средняя Азия. Справочник-путеводитель. [Автор текста и составитель альбома Г. А. Пугаченкова]. М.—Лейпциг, 1983.

Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры. М., 1975—1983.

Произведения искусства в новых находках советских археологов. Авторы: А. А. Формозов, И. В. Яценко, А. М. Беленицкий, В. П. Даркевич (на русском и английском языках). М., 1977.

### ИСКУССТВО ПАЛЕОЛИТА, НЕОЛИТА, БРОНЗОВОГО И ЖЕЛЕЗНОГО ВЕКОВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

Антонова Е. В. Антропоморфная скульптура древних земледельцев Передней и Средней Азии. Л., 1977.

Вадеева Э. Б., Леонтьев Н. В., Максименко Г. А. Памятники окуневской культуры. Л., 1980.

Джафарзаде И. М. Гобустан. Наскальные изображения. Баку, 1973.

Древнее искусство. Памятники палеолита, неолита, бронзового и железного веков на территории Советского Союза в собрании Государственного Эрмитажа. [Альбом. Авторы вступительной статьи Г. И. Смирнова, Я. В. Доманский]. Л., 1974.

Дэвлет М. А. Большая Боярская писаница. М., 1976.

Дэвлет М. А. Сибирские поясные ажурные пластины. II в. до н. э.—I в. н. э. М., 1980.

Звери в камне. [Сб. статей, ответственный редактор Р. С. Василевский]. Новосибирск, 1980.

Кадырбаев М. К., Марьяшев А. Н. Наскальные изображения хребта Каратау. Алма-Ата, 1977.

Котович В. М. Памятники эпохи бронзы и раннего железа в Дагестане. Махачкала, 1978.

Кубарев В. Д. Древние изваяния Алтая (Оленные камни). Новосибирск, 1979.

Лозе И. Л. Поздний неолит и ранняя бронза Лубанской равнины. Рига, 1979.

Мошинская В. И. Древняя скульптура Урала и Западной Сибири. М., 1976.

Оборин В. Древнее искусство народов Прикамья. Пермский звериный стиль. Пермь, 1976.

Окладников А. П. Петроглифы Байкала — памятники древней культуры народов Сибири. Новосибирск, 1974.

Окладников А. П. Петроглифы Верхней Лены. Л., 1977.

Окладников А. П., Мазина А. И. Писаницы бассейна реки Алдан. Новосибирск, 1979.

Первобытное искусство. [Сб. статей, ответственный редактор Р. С. Василевский]. Новосибирск, 1976.

Петроглифы долины Елангаш (юг Горного Алтая). [Ответственный редактор Р. С. Василевский]. Новосибирск, кн. 1 — 1979, кн. 2 — 1980.

Пластика и рисунки древних культур. [Сб. статей, ответственный редактор Р. С. Василевский]. Новосибирск, 1983.

У истоков творчества. [Сб. статей, ответственный редактор Р. С. Василевский]. Новосибирск, 1978.

Формозов А. А. Памятники первобытного искусства на территории СССР. М., 1980.

Lõugas V., Selirand J. Arheoloogiga Eestimaa teedel. Tallinn, 1977.

Апалс J., Апала Ž. Āraišu arheoloģiskās ekspedīcijas darbs 1976 g. Gram. Materiāli par arheologu un etnogrāfu. 1976 g. Rīga, 1977, 3—7 lpp.

Апалс J. Latvijas PSR arheoloģija. Rīga, 1974.

Loze I. Akmens laikmeta māksla Austrumbaltijā. Rīga, 1983.

## ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР

Амударьинский клад. Каталог выставки. Государственный Эрмитаж. [Автор вступительной статьи и составитель Е. В. Зеймаль]. Л., 1979.

Античная скульптура Херсонеса. Каталог. [Составители А. П. Иванова, А. П. Чубова, Л. Г. Колесникова и др. Общая редакция С. И. Бибикова]. Киев, 1976.

Артамонов М. И. Сокровища Саков. Амударьинский клад. Алтайские курганы. Минусинская бронза. Сибирское золото. М., 1973.

Завитухина М. П. Древнее искусство на Енисее в скифское время. (Эрмитаж. Публикация одной коллекции). Л., 1983.

Закарая П. П. Нокалакеви-Археополис. Тбилиси, 1981.

Закарая П. П. Древние города и крепости Грузии. Тбилиси, 1982.

Зубарь В. М. Некрополь Херсонеса Таврического I—IV вв. н. э. Киев, 1982.

Кобылина М. М. Изображение восточных божеств в Северном Причерноморье в первые века новой эры. М., 1978.

Кошеленко Г. А. Синтез искусств в зодчестве Средней Азии античного периода.—Сообщения Государственного музея искусства народов Востока, вып. 6, 1972, стр. 38—47.

Лесков А. М. Новые сокровища курганов Украины. Л., 1972.

Литвинский Б. А., Пичикян И. Р. Кушанские эроты (один из аспектов античного влияния на центрально-азиатскую культуру).—Вестник древней истории, № 2, 1979, стр. 89—109.

Литвинский Б. А., Седов А. В. Тепаи-шах. Культура и связи Кушанской Бактрии. М., 1983.

Максимова М. И. Артюховский курган. Л., 1979.

Маньковская Л. Ю., Булатова В. А. Памятники зодчества Хорезма. Ташкент, 1978.

Мачабели К. Позднеантичная торевтика Грузии (по материалам торевтики первых веков н. э.). Тбилиси, 1976.

Мачабели К. Г. Серебро Древней Грузии, т. 1 (на грузинском, русском, французском языках). Тбилиси, 1983.

Мешкерис В. Древняя пластика Бактрии, Тохаристана и Согда.—Декоративное искусство СССР, 1977, № 9, стр. 44—48.

Оганесян К. Л. Росписи Эребуни (на русском, армянском, английском языках). Ереван, 1973.

Пугаченкова Г. А. Скульптура Халчаяна. М., 1971.

Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. Очерки искусства Средней Азии. Древность и Средневековье. М., 1982.

Рзаев Н. И. Искусство Кавказской Албании. Баку, 1976.

Сokolov Г. И. Античное Причерноморье. Памятники архитектуры, скульптуры, живописи и прикладного искусства. [Альбом]. Л., 1973.

Ходжа ш. С. И., Трухтанова Н. С., Оганесян К. Л. Эребуни. Памятник урартского зодчества VIII—VI вв. до н. э. М., 1973.

Лесков О. М. Скарби курганів Херсонщини. Київ, 1974.

Stawiski B. Kunst der Kuschan (Mittelasiien). Leipzig, 1979.

## К ТОМАМ 2 И 3

### ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР VI—XVII ВЕКОВ

## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Агапов П., Кудырбаев М. Сокровища Древнего Казахстана. Алма-Ата, 1979.

Айни Л. Тимуридская миниатюра и ее специфика. Миниатюрная живопись XIV—XV вв. в эпоху Тимуридов.—Народы Азии и Африки, 1971, № 3, стр. 141—143.

Айни Л. Эволюция пространственной структуры в ранней гератской миниатюре.—Народы Азии и Африки, 1976, № 1, стр. 145—152.

Альбаум Л. И. Живопись Афрасиаба. Ташкент, 1975.

Аршавская З. А., Ртвелидзе Э. В., Хакимов З. А. Средневековые памятники Сурхандарьи. Ташкент, 1982.

Ашраф М. М. Бухарская школа миниатюрной живописи. Душанбе, 1974.

Ашраф М. М. Персидско-таджикская поэзия в миниатюрах XIV—XVII вв. из собраний СССР. Душанбе, 1974.

Басенов Т. К. Комплекс мавзолея Ходжа Ахмеда Яссави. Алма-Ата, 1982.

Беленицкий А. М. Монументальное искусство Пенджикента. Живопись. Скульптура. М., 1973.

Бородина И. Ф. Художественные особенности мавзолеев Средней Азии.—Архитектурное наследство, 1973, № 21, стр. 135—149.

Бородина И. Ф. Особенности формирования мемориальных сооружений Средней Азии X—XV вв.—Архитектурное наследство, 1974, № 22, стр. 117—127.

Булатов М. С. Мавзолей Саманидов — жемчужина архитектуры Средней Азии. Ташкент, 1976.

Булатов М. С. Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX—XV вв. (историко-стилистическое исследование). М., 1978.

Древность и средневековые народы Средней Азии (история и культура). Под ред. Б. Г. Гафурова и Б. А. Литвинского. М., 1978.

Абдуали Ибн Сина и его эпоха (к 100-летию со дня рождения). [Сб. статей. Ответственный редактор Н. Н. Негматов]. Душанбе, 1980.

Искусство Средней Азии в эпоху Авиценны. [Составитель Айни Л.]. Душанбе, 1980.

Искусство таджикского народа. Сб. 4. [Ответственные редакторы Н. А. Белинская, И. Х. Нурджанов]. Душанбе, 1979.

История и культура народов Средней Азии. Древность и средние века. [Сб. статей АН СССР под редакцией В. Г. Гафурова, Б. А. Литвинского]. М., 1976.

История и этнография народов Средней Азии. [Сб. статей Института истории им. А. Дониша АН Таджикской ССР. Ответственный редактор А. К. Писарчик]. Душанбе, 1981.

Кавказ и Средняя Азия в древности и средневековье (история и культура). Под редакцией Б. А. Литвинского. М., 1981.

Культура и искусство народов Средней Азии в древности и средневековье. Под редакцией Б. Г. Гафурова и Б. А. Литвинского. М., 1979.

Литвинский Б. А., Зеймаль Т. И. Аджина-Теле. Архитектура. Живопись. Скульптура. М., 1971.

Маньковская Л. Ю. Кок-Гумбаз. Ташкент, 1978.

Маньковская Л. Ю. Шахрисабз. Ансамбль Доруссиадат. Ташкент, 1978.

Материальная культура Уструшаны. [Сб. статей Института истории им. А. Дониша АН Таджикской ССР. Ответственный редактор А. К. Писарчик]. Душанбе. Вып. 1, 1966; вып. 2, 1973; вып. 3, 1975.

Миниатюры к произведениям Алишера Навои XV—XIX веков. [Альбом. Составители Х. и Ф. Сулеймановы]. Ташкент, 1982.

Мухтаров А. Позднесредневековый Балх. Душанбе, 1980.

Негматов Н. Н. О живописи дворца афшанов Уструшаны.—«Советская археология», 1973, № 3, стр. 183—202.

Негматов Н. Резное панно дворца афшанов в Уструшане.—Памятники культуры. Новые открытия. 1976, М., 1977, стр. 353—362.

Немцова Н. Б. Ансамбль Шах-и-Зинда. Ташкент, 1979.

Ноткин И. И. Минареты Хивы. Ташкент, 1978.

Пугаченкова Г. А. Зодчество центральной Азии XV в. Ведущие тенденции и черты. Ташкент, 1976.

Ремпель Л. И. Искусство Среднего Востока. Избранные труды по истории и теории искусств. М., 1978.

Средняя Азия в древности и средневековье (история и культура). Под редакцией Б. Г. Гафурова и Б. А. Литвинского. М., 1977.

Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье (история и культура). Под редакцией Б. А. Литвинского. М., 1981.

Ставиский Б. Я. Искусство Средней Азии. Древний период. VI в. до н. э.—VIII в. н. э. М., 1974.

Фелимонов В. М. Ансамбль Зент-Ата. Ташкент, 1978.

Хакимов А. А. Из мира образов и мотивов искусства Мавераннахра IX—XIII вв.—Общественные науки в Узбекистане, 1975, № 6—7, стр. 63—72.

Художественная культура Средней Азии IX—XIII века. [Научный редактор Л. И. Ремпель]. Ташкент, 1983.

Якубов Ю. Дворец Гардани Хисор и его резное дерево.—Памятники культуры. Новые открытия. 1976, М., 1977, стр. 363—371.

Рузиев М. Ёдгории кандакории тончики. Душанбе, 1975.

Brentjes B., Rührdanz K. Mitarbeiter Mittelasiien Kunst des Islam. Leipzig, 1979.

Pougatchenkova G. Chefs-d'oeuvre d'architecture de l'Asie Centrale XIV—XV siècle. UNESCO. Paris, 1981.

The Arts of the Book in Central Asia 14th-16th centuries. General Editor B. Gray, UNESCO. London, 1979.



Валеева Д. К. Искусство Волжских булгар X — начала XIII в. Казань, 1983.  
Федоров-Давыдов Г. А. Искусство кочевников и Золотой Орды. Очерки культуры и искусства народов Евразийских степей и золотоордынских городов. М., 1976.

## ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Аладашвили Н. Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V—XI вв. М., 1977.  
Алибегашвили Г. Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1979.  
Беридзе В. Грузинская архитектура раннехристианского времени. Тбилиси, 1974.  
Беридзе В. Некоторые аспекты изучения грузинской купольной архитектуры со второй половины X века до конца XVIII века. Тбилиси, 1976.  
Беридзе В. Памятники грузинского зодчества. Тбилиси, 1976.  
Беридзе В. Место памятников Тао-Кларджети в истории грузинской архитектуры. Тбилиси, 1981.  
Беридзе В. Архитектура Грузии XVI—XVIII вв., т. 1. Тбилиси, 1983.  
Вирсаладзе Т. Б. Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели. Тбилиси, 1974.  
Вольская А. Росписи средневековых трапезных Грузии. Тбилиси, 1979.  
Гвердцители Р., Долидзе В. О. Тбилиси. Мцхета. Гори (на русском и французском языках). Тбилиси, 1977.  
Джанберидзе Н., Мачабели К. Тбилиси, Мцхета. М., 1981.  
Джанберидзе Н., Цицишвили И. Архитектура Грузии от истоков до наших дней. М., 1976.  
Карбелашвили М. Ш. Тбилиси. Телапи (на русском и французском языках). Тбилиси, 1977.  
Мепишашвили Р., Цинцадзе В. Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии. Шида-Картли. Тбилиси, 1975.  
Мепишашвили Р. С., Цинцадзе В. Кутаиси, Гелати, Гегути (на русском и английском языках). Тбилиси, 1977.  
Памятники архитектуры Грузии. [Автор текста и составитель Н. Ш. Джанберидзе]. Л., 1973.  
Привалова Е. Павлиси. Тбилиси, 1977.  
Привалова Е. Роспись Тимотесубани. Тбилиси, 1980.  
Средневековое искусство: Русь, Грузия. [Сб. статей АН СССР, Научный совет по истории мировой культуры]. М., 1978.  
Хрушкова Л. Г. Скульптура раннесредневековой Абхазии V—X веков. Тбилиси, 1980.  
Хускивадзе Л. Бека Опизари. Золотых дел мастер из Опизы. Вторая половина XII века (на русском, грузинском и французском языках). Тбилиси, 1976.  
Хускивадзе Л. Грузинские эмали. Тбилиси, 1981.  
Чубинашвили Г. Н. Хандиси (проблемы рельефа на примере одной группы грузинских стел последней четверти V, VI и первой половины VII в.). Тбилиси, 1972.  
Чубинашвили Г. Н. Церовани. Храмы сводчатой архитектуры с конструктивно-декоративными нишами на восточном фасаде. Тбилиси, 1976.  
Чхартшвили А. Мамне Окромчедели (Златоваятель XVI в.). Тбилиси, 1978.  
Шервашидзе Л. А. Средневековая монументальная живопись в Абхазии. Тбилиси, 1980.  
Шмерлинг Р. О. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX—XI вв., ч. 2-я. Тбилиси, 1979.

ანდლულაძე ნ. თირის მონასტრის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი. თბილისი, 1976.  
გომელაური ი. ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა. თბილისი, 1976.  
ვალი მ. მანგლისი. თბილისი, 1974.  
ლორთქიფანიძე ი. ნაბახტევის მხატვრობა. თბილისი, 1973.  
სანიკიძე თ. გერგეტის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი. თბილისი, 1975.  
ხუსკივაძე ლ. ლევან დადიანის საოქრომკედლო სახელოსნო. თბილისი, 1974.  
ხუსკივაძე ი. ქართული საერო მინიატურა XVI—XVIII საუკუნეები. თბილისი, 1976.

Art and Architecture in Medieval Georgia. [By A. Alpag-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne a. o.]. Louvain-La-Neuve, 1980.  
Beridze, W. Neubaue E. Die Baukunst des Mittelalters in Georgien. Berlin, 1980.  
Beridze V. Gudiasvili. Budapest, 1974.  
Dshamberidze N. Die altgeorgische Baukunst. Tbilisi, 1974.  
Mepisashvili R., Cinčadze W. Die Kunst des alten Georgien. Leipzig, 1977.  
Mepisashvili R., Tsintsadze V. The Arts of Ancient Georgia. London, 1979.  
Tchoubinashvili G. I monumenti del tipo di Gvari. Milano-Tbilisi, 1974.

## ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Аракелян Б. Н. Очерки по истории искусства Древней Армении (VI в. до н. э. — III в. н. э.). Ереван, 1976.  
Армянская миниатюра Вазпуракан. [Составление, вступительная статья и комментарии Г. Акопяна]. Ереван, 1978.  
Дрампян И. Р. Фрески Кобайра (на армянском, русском, английском языках). Ереван, 1979.  
Дрампян И. Р., Корхмазян Э. М. Художественные сокровища Матенадарана. М., 1976.  
Дурново Л. А. Очерки изобразительного искусства средневековой Армении. М., 1979.  
Есаян С. А. Скульптура Древней Армении. Ереван, 1980.  
Измайлова Т. А. Армянская миниатюра IX века. М., 1979.  
Кишидзе Д. А. Пещеры Ани. Ереван, 1972.  
Корхмазян Э. М. Армянская миниатюра Крыма XIV—XVII вв. Ереван, 1978.  
Котанджян Н. Г. Цвет в раннесредневековой живописи Армении. Анализ памятников VI—VII вв. Ереван, 1978.  
Оганесян К. Санаин. Ахпат (на армянском, русском, французском языках). Ереван, 1979.  
Орнаменты армянских рукописей. [Составитель Л. А. Дурново, вступительная статья М. С. Саркисян]. Ереван, 1978.  
Токарский Н. М. По страницам истории армянской архитектуры. Ереван, 1973.  
Халпахчьян О. Х. Архитектурные ансамбли Армении. 8 век до новой эры — 19 век новой эры. М., 1980.  
Хачкары. [Вступительная статья Л. Азаряна]. Эчмиадзин, 1973.

Ազարյան Լ., Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975.  
Բուշահանյան Զ. և Զ., Նկարազարդ հայկական ձեռագիրներ, Մխիթարեան միաբանությունի վրիննա. Վրիննա, 1978.  
Հակոբյան Զ., Վասպուրականի մանրանկարչությունը, Երևան, 1976.  
Հազարյան Վ., Սարգիս Պիծակ. Երևան, 1980.  
Մարության Տ., Նորագույն Հայք, Երևան, 1978.  
Մնացականյան Ս., Հայկական աշխարհիկ պատկերաբանականը, Երևան, 1976.  
Տեր-Ներսիսյան Ս., Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975.

Atti del primo simposio internazionale di arte Armena. Venezia, 1973.  
Breccia Fratadocchi T. La chiesa di S. Ejmiacin a Soradir, Roma, 1971.  
Guneo P. Le Basiliche di Tcux, Xncorgin, Pašvackc, Hogeaccvankc, Roma, 1973.  
Cuneo O. L'architettura della scuola Regionale di Ani nell'— Armenia medievale. Roma, 1977.  
Der-Nersessian S. Armenian Manuscripts in the Walteres Art Gallery. Baltimore, 1973.  
Der-Nersessian S. Etudes byzantines et arméniennes, t. I, II, Louvain, 1973.  
Der-Nersessian S. L'art arménien, Paris, 1977.  
Documenti di architettura Armena: Amherd. Milano, 1972; G(H)eghard. Milano, 1973; Goshavank. Milano, 1974; Aght'amar. Milano, 1974; Ererouk. Milano, 1977.  
Gandolfo F. Chiese e cappelle armene a navata semplice dal IV al VII secolo, Roma, 1973.  
Gombos K. Die Baukunst Armeniens, Leipzig, 1972.  
Hasrathian M., Herouthiou nian V. Monuments d'Arménie, Beyrouth, 1975.  
Khatchatrian A. L'architecture arménienne du IV<sup>e</sup> au VI<sup>e</sup> siècle, Paris, 1971.  
Kouymjian D. Index of Armenian Art, part I, Manuscript Illuminations, Fascicules I, II. Fresno, 1977, 1979.  
Neubaer E. Armenische Baukunst vom 4 bis 14 Jahrhundert. Leipzig, 1970.  
Nickel H. Kirchen. Burgen. Miniaturen. Berlin, 1974.  
D'Onofrio M. Le chiese di Dvin, Roma, 1973.

## ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Бретаницкий Л. С., Веймарн Б. В. Искусство Азербайджана. (Очерки истории и теории изобразительных искусств). М., 1978.  
Казиев А. Ю. Художественное оформление азербайджанской рукописной книги XIII—XVII вв. М., 1978.  
Керимов К. Д. Азербайджанские миниатюры. Баку, 1980.  
Нейматов С. Мемориальные памятники Азербайджана (XII—XIX вв.). Баку, 1981.  
Низами Гянджеви. Хамсе. Миниатюры. [Альбом. Составитель, автор вступительной статьи К. Керимов]. Баку, 1983.  
Саламзаде А. В. Аджери Нахичевани. Баку, 1976.

Әфәндијев Р. Азәрбајҹан декоратив-тәтбиги сәнәти. Бақы, 1976.  
Әфәндијев Р. Дашлар данышыр. Бақы, 1980.  
Әфәндијев Р. Азәрбајҹанын бәдиги сәнәт-карлығы дүнја музејләриндә. Бақы, 1980.

Мәммәдзәдә К. Азәрбајҹанда иншаат сәнәти. IV—XVI әсрләр, Бақы, 1979.  
Рзајев Н. Әсрләрин сәси. Бақы, 1977.  
Саламзаде Ә. Әчәми Әбубәкр оғлу вә Нахчыван ме'марлыг мәктәби. Бақы, 1976.  
Саламзаде Ә., Мәммәдзәдә К. Аразбоју абидәләр. Бақы, 1980.  
Әзим-Әзимзаде (Нәчәфов М.) Бақы, 1981.

## ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ РУСИ

Алпатов М. В. Феофан Грек (на русском и английском языках). М., 1979.  
Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. [Сб. под общей редакцией Д. С. Лихачева]. М., 1980.  
Асеев Ю. С. Архитектура Древнего Киева. Киев, 1982.  
Аренкова Ю. И., Домшляк М. И., Либсон В. Я. и др. Памятники архитектуры Москвы в 4-х кн. Кн. 1. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М., 1982.  
Ачкасова В. Н., Тоцкая И. Ф. Софийский заповедник в Киеве. Киев, 1978.  
Балдин В. И. Архитектурный ансамбль Троицко-Сергиевой лавры. М., 1976.  
Баниге В. С. Кремль Ростова Великого. XVI—XVII века. М., 1976.  
Бочаров Г., Выголов Б. Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотма. М., 1983.  
Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1982.  
Брюсова В. Г. Ипатьевский монастырь. М., 1982.  
Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1983.  
Булкин В. А., Дубов И. В., Лебедев Т. С. Археологические памятники Древней Руси IX—XI веков. Л., 1978.  
Вагнер Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. М., 1974.  
Вагнер Г. К. Белокаменная резьба Древнего Суздаля. Рождественский собор XIII в. М., 1975.  
Вагнер Г. К. От символа к реальности. Развитие пластического образа в русском искусстве XIV—XV веков. М., 1980.  
Василенко В. М. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. I век до нашей эры — XIII век нашей эры. М., 1977.  
Вздорнов Г. И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса-Преображения в Новгороде. К 600-летию существования фресок. 1378—1978. М., 1976.  
Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. М., 1980.  
Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.  
Воронин Н. Н., Раппопорт П. А. Зодчество Смоленска XII—XIII вв. М., 1979.  
Гордеева Н., Тарасенко Л. Церковь Покрова в Филях. М., 1980.  
Древнерусское искусство. Зарубежные связи. [Сборник. Вступительная статья О. И. Подобедовой]. М., 1975.  
Древнерусское искусство XV—XVII веков. [Сборник статей. Музей древнерусского искусства им. А. Рублева. Ответственный редактор В. Н. Сергеев]. М., 1981.  
Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. [Сборник статей. Ответственный редактор О. И. Подобедова]. М., 1977.  
Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 3. [Ответственный редактор О. И. Подобедова]. М., 1983.  
Древний Новгород. История, искусство, археология. Новые исследования. [Сб. статей. Составитель С. Ямщиков]. М., 1983.  
Евсеева Л. М. Живопись Древней Твери. М., 1974.  
Живопись Древней Руси XI — начала XIII века. Мозаики. Фрески. Иконы. [Автор-составитель Н. Б. Салько]. Л., 1982.  
Загорский государственный историко-художественный музей-заповедник. Путеводитель. [Составители Л. Э. Калмыкова, О. В. Круглова, Л. А. Кувшинова и др.]. М., 1983.  
Ильин М. А. Исследования и очерки. Избранные работы об искусстве, народной промышленности и архитектурном наследии XVI—XX вв. М., 1976.  
Ильин М. А. Русское шатровое зодчество. Памятники середины XVI века. М., 1980.  
Ильин М. А., Моисеева Т. В. Москва и Подмосковье. Справочник-путеводитель. М., 1979.  
История русского искусства. Учебник для художественных вузов. Изд. 2-е, перераб., т. 1. Под редакцией М. М. Раковой, И. В. Рязанцева. М., 1978.  
Кочетков И. А., Евсеева Л. М. и др. Живопись Древней Твери. М., 1983.  
Кочеткова И. А., Мелекова О. В., Подъяпольский С. С. Кирилло-Белозерский монастырь. Л., 1979.  
Лазарев В. Н. Страницы истории новгородской живописи. Двусторонние таблички из собора св. Софии в Новгороде. [Альбом]. М., 1977.  
Лазарев В. Н. Византийское и древнерусское искусство [Статьи и материалы. Редактор-составитель Э. С. Смирнова]. М., 1978.  
Лазарев В. Н. Московская школа живописи. М., 1980.  
Макарова Т. И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975.  
Масленицын С. И. Переславль-Залесский. Л., 1975.  
Масленицын С. И. Ярославская иконопись. [Альбом]. М., 1983.



Маслих С. А. Русское изразцовое искусство XV—XX веков. [Вступительная статья Ю. С. Мелентьева]. М., 1983.

Музей. Художественные собрания СССР. Сборник, вып. 1—4. М., 1981—1983.

Ненарокова И. С. Государственные музеи Московского Кремля. М., 1977.

Николеева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976.

Николеева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977.

Осветительные приборы в России. Каталог выставки Государственного Эрмитажа. [Автор вступительной статьи Л. Р. Никифорова]. Л., 1975.

Памятники русской архитектуры и монументального искусства. Стили, атрибуции, датировки. [Сб. статей. Ответственный редактор В. И. Плужников]. М., 1983.

Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975.

Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV—XVI веков. М., 1979.

Попова О. С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV века. Его связи с Византией. М., 1980.

Постникова-Лосева М. М. Русская золотая и серебряная скань. М., 1981.

Постникова-Лосева М. М., Платонова Н. Г., Ульянова Б. Л. Золотое и серебряное дело XV—XX вв. (территория СССР) (на русском, французском языках). М., 1983.

Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник. [Альбом. Автор текста и составитель И. Родникова]. М., 1981.

Рогов А. И. Александров. Л., 1977.

Русское искусство XV — начала XX века. Живопись, скульптура, графика. Каталог Рязанского областного художественного музея. [Автор статьи и составитель Т. П. Щеглова]. Л., 1982.

Русское прикладное искусство XIII — начала XX века из собрания Государственного объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника. [Альбом и каталог. Автор-составитель Н. Трофимова, предисловие Т. Николаевой]. М., 1982.

Рындина А. В. Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь. XIV—XV века. М., 1978.

Салько Н. Б. Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. Л., 1978.

Смирнова Э. С., Лаурин В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода XV в. М., 1982.

Средневековое искусство. Русь. Грузия. [Сб. статей АН СССР. Научный совет по истории мировой культуры и др.]. М., 1978.

Старые русские города. Справочник-путеводитель. [Автор текста и составитель Г. К. Вагнер]. М.—Лейпциг, 1980.

Сычев Н. П. Избранные труды. [Предисловие С. Ямщикова]. М., 1976.

Толста Т. В. Успенский собор Московского Кремля. К 500-летию уникального памятника русской культуры. М., 1979.

Троица Андрея Рублева. Антология. [Составитель Г. И. Вздорнов]. М., 1981.

Филатов И. Ф. Нижегородское зодчество XVII — начала XX века. Горький, 1980.

Фрески церкви Успения на Волотовом поле. Текст М. В. Алпатова. Фотографии Л. А. Мацулевича. Копии фресок Е. А. Белановой, Л. А. Дурново, А. А. Львовой и др. М., 1977.

Художественное шитье Древней Руси в собрании Загорского музея. [Альбом. Автор-составитель Т. Манушина. Научный редактор и автор введения Т. Николаева]. М., 1983.

Цодикович В. К. Иконопись, парсуна, деревянная скульптура XVI—XIX вв. Собрание Ульяновского художественного музея. Ульяновск, 1981.

Щепкина М. В. Миниатюры Хлудовской псалтыри. Греческий иллюстрированный кодекс IX века. ГИМ. М., 1977.

Ярославский художественный музей. [Альбом. Авторы составители И. П. Болотцева, И. Н. Федорова, Л. Я. Битколова]. М., 1983.

Асеев Ю. С. Джерела. Мистецтво Київської Русі. Київ, 1980.

Білецький П. О. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ, 1974.

Висоцький С. О. Про що розповіли давні стіни (з історії Софійського собору в Києві) Київ, 1978.

Запаско Я. П. Мистецька спадщина Івана Федорова. Львів, 1974.

Толочко П. П. Киев и Киевская земля XII—XIII вв. Київ, 1980.

Des miniatures russes du XI-e en XV-e siècle. [Albums]. O. Popova. L., 1975.

#### ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Белецкий П. А. Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв., Л., 1981.

Килессо С. К. Киево-Печерская лавра: памятник архитектуры и искусства. М., 1975.

Крикун Е. В. Архитектурные памятники Крыма. Под редакцией О. Н. Домбровского. Симферополь, 1977.

Островский Г. С. Художественные музеи Львова. Л., 1978.

Островский Г. С. Львов. Л., 1982.

Украина и Молдавия. Справочник-путеводитель. [Автор и составитель Г. Н. Логвин]. М., 1982.

Сакович А. Г. Народная гравированная книга Василия Кореня. 1692—1696. М., 1983.

Украинские книги кирилловской печати XVI—XVIII вв. Каталог изданий, хранящихся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина (в 3-х вып.), вып. 1. [Составители Т. Н. Каменева, А. А. Гусева]. М., 1976; вып. 2. [Составители А. А. Гусева и др.]. М., 1981.

Художественные музеи Киева. [Авторы и составители М. Д. Факторович, Л. Г. Членовал. М., 1977.

Шулькевич М. М., Дмитренко Т. Д. Киев. Архитектурно-исторический очерк. Киев, 1978.

Білецький П. О. Скарби нетлінні. Українське мистецтво у світовому художньому процесі. Київ, 1974.

Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII—XVIII століть. Київ, 1981.

Вуйчик В. С. Львівський державний історико-архітектурний заповідник: Екскурсія по місту. Львів, 1979.

Жаборюк А. А. Український живопис доби середньовіччя. Київ — Одесса. 1978.

Жолтовський П. М. Український живопис XVII—XVIII ст. Київ, 1978.

Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. Книга перша (1574—1700). Львів, 1981.

Ісаєвич Я. Д. Джерела з історії української культури доби феодалізму XVI—XVIII ст. Київ, 1972.

Ісаєвич Я. Д. Першолукаря Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні. Львів, 1975.

Логвин Г. Н. З глибин. Давня книжкова мініатюра XI—XVII ст. Київ, 1974.

Льобченко В. Ф. Львівська скульптура XVI—XVIII століть. Київ, 1981.

Максименко Ф. П. Кириличні стародруки українських друкарень, що зберігаються у Львівських збірках (1574—1800). Зведений каталог. Львів, 1975.

Міляєва Л., Логвин Г., Свенціцька В. Український середньовічний живопис [Альбом]. Київ, 1976.

Музей українського образотворчого мистецтва. Київ. Альбом [Упорядник і автор вступит. статті П. І. Говдя]. Київ, 1972.

Першодрукаря Іван Федоров та його послідовники на Україні (XVI — I пол. XVII ст). Збірник документів. Упорядники Я. Д. Ісаєвич та ін.) Київ, 1975.

Портрет у творчості українських живописців. Альбом. [Автор вступит. статті та упорядник В. В. Рубан]. Київ, 1979.

Степовик Д. В. Олександр Тарасевич. Становлення української школи гравюри на металі. Київ, 1975.

Степовик Д. В. Українсько-болгарські мистецькі зв'язки. Київ, 1975.

Степовик Д. В. Українська графіка XVI—XVIII століть. Еволюція. Образ. Системи. Київ, 1982.

Харківський художній музей. Путеводитель. [Автор Н. Н. Безхутрий та ін.] Харків, 1980.

#### ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

Архітэктара Баларусі. Мінск (Бел. Сав. Энц. аўт. склад. В. В. Алисейчак, В. П. Анцитов, С. С. Багласов). Мінск, 1982.

Дзяржаўны мастацкі музей БССР. Жывапіс. Графіка. Скульптура. Прыкладныя мастацтва. [Альбом]. Аўт. текста і склад. П. М. Герасімовіч, А. К. Рэсіна, пад ред. Ю. А. Карачона (на беларуск., русск., англ. і франц. яз.). Мінск, 1979.

Кіроўхіна Г. А. Слуцкіз пояса. Мінск, 1981.

Ткачоў М. А. Замкі Беларусі (XIII—XVII ст.) Мінск, 1977.

Ткачоў М. А. Абарончыя збудаванні заходніх зямель Беларусі XIII—XVIII ст. Мінск, 1978.

Черняўская Т. І. Архітэктара Магілева. З гісторыі планіроўкі і забудовы горада. Мінск, 1973.

Черняўская Т. І. Архітэктара Віцебска. З гісторыі планіроўкі і забудовы горада. Мінск, 1980.

Якімовіч Ю. А. Дзяўлянае лойлідства Беларускага Палесся XVII—XIX ст. Мінск, 1978.

Яніцкая М. М. Беларускае мастацкае шкло (XVI—XVIII ст.) Мінск, 1977.

Яніцкая М. М. Вытокі шкларобства Беларусі. Мінск, 1980.

#### ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

Молдаване. Очерк истории, этнографии, искусствоведения. [Сб. статей Э. А. Рикман, И. Г. Хынку, В. С. Зеленчук и др.]. Кишинев, 1977.

Украина и Молдавия. Справочник-путеводитель. [Автор и составитель Г. Н. Логвин]. М., 1982.

#### ИСКУССТВО ЛИТВЫ

Будрейка Э. Вильнюсский замок. Вильнюс, 1980.

Левандаuskas В. Вильнюсский переулок Пилес. Вильнюс, 1980.

Микуленис С. Тракайский замок. Вильнюс, 1982.

Пинкус С. Раудондварский замок. Вильнюс, 1983.

Симанавичюс С. Шедевр барокко. Вильнюсский собор Петра и Павла. Вильнюс, 1981.

Ючене М., Левандаuskas В. Вильнюсская городская оборонительная стена. Вильнюс, 1979.

Янкевичене А. Ансамбль готики Вильнюса. Вильнюс, 1981.

Čerbulėnas K. Renesanso architektūra Lietuvoje.— «Statyba ir architektura.» 1976, Nr. 5, p. 29—32.

Jučienė J. Vilniaus universiteto ansamblis.— «Statyba ir architektura.» 1977, Nr. 10, p. 30—32.

Jurginis J., Lukšaitė J. Lietuvos kultūros istorijos bruožai. (Feodalizmo epocha iki XVIIIa). Vilnius, 1981.

Jurkštas V. Kauno Senamiesčio tūrinė-erdvinė kompozicija.— «Architektūros paminklai.» III, Vilnius, 1975, p. 98—120.

Kitkauskas N., Lasavickas S. Vilniaus Žemutinės pilies kai kurių ankstyvųjų pastatų liekanų tyrimai.— «Architektūros paminklai.» IV, Vilnius, 1977, p. 3—4.

Levandauskas V., Levandauskienė R., Simanavičius Z. Kauno Rotušės aikštė. Vilnius, 1981.

Lietuvos architektūra. Literatūros rodyklė. 1581—1970. I. Čepytė, B. Sekomas, S. Stražnickienė, Kaunas, 1974.

Miškinis A. Dėl rusų ir Vakarų Europos architektūros poveikio feodalinės Lietuvos miestams.— Lietuvos TSR architektūros klausimai, V(IV), Vilnius, 1977, p. 90—107.

Samalavičius S. Vilniaus Rotušė. Vilnius, 1981.

Vaitkuskienė L. Sidabras senovės Lietuvoje. Vilnius, 1980.

Tautavičienė B. III—XVI a. sidabriniai ir sidabru puošti dirbiniai. Vilnius, 1981.

300 kultūros paminklų. [Albumas.]. Vilnius, 1980.

#### ИСКУССТВО ЛАТВИИ

Архитектура городов Латвийской ССР. Рига, 1979.

Памятники архитектуры Латвийской ССР. (Общество охраны природы и памятников Латвийской ССР). Рига, 1979.

Feodālā Rīga. Rīga, 1978.

Grosmane E. Ventspils koktēlnieki 17 gs. otrā pusē un 18 gs. sāk Rīga, 1981.

Jansons G. Kurzemes pilsētu senās ēkas 17 gs.—19 gr. Viedus. Rīga, 1982.

Lancmanis I. Jelgavas pils. Rīga, 1979.

Lancmanis I. Rundāles pils (Gelvetis) Rīga, 1981.

Lancmanis I. Liepāja no baroka līdzklasiemam. Rīga, 1983.

Muižniece R. Renesanses un manierisma stilu izstrādājumi kokgrebumu mākslā Latvijā 16—17 gs.—Gram.: «Latviešu tēlotāja māksla.» Rīga, 1978, 136—143 lpp.

Šnore E., Zarina A. Senā Sēlpils. Rīga, 1980.

Zandberga R. Rīgas viduslaiku nozūdušo architektūras pieminekļi meklējumi — Grām.: «Muzejī un kultūras pieminekļi.» Rīga, 1973, 10—15 lpp.

Zandberga R. Rīgas pilsētas plānojums un apbūve agrajos viduslaikos. Pilsētu attīstība un arhitektūra Latvijas PSR. 1974, 151—182 lpp.

The Dom Cathedral architectural ensemble in Rīga. Leningrad, 1980.

#### ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

Архитектурные памятники Эстонии XIII—XIX вв. [Автор и составитель В. В. Раам]. Л., 1974.

Вага В. Я. Памятники архитектуры Эстонии. Л., 1980.

Таллин. Краткий энциклопедический справочник. Таллин, 1980.

Aluve K. Kuressaare linnus-kindlus. Tallinn, 1977.

Aluve K. Kuressaare linnus. Arhitektuuri-ajalooline uurimus. Tallinn, 1980.

Lumiste M. Tallinna Surmatants (keskaegne kunsti-pärand-maal) Tallinn, 1976.

Nurk T. Valik XVI—XVIII sajandi graafikat Tartu Riikliku ülikooli Teaduslikust Raamatukogust. Tallinn, 1981.

Raam V. Gooti puuskulptuur Eestis. (Album), Tallinn, 1976.

Raid N. Tartu vanemaid ehitisi. Tallinn, 1981.

Zobel R. Tallinna keskaegsed kindlustused. Tallinn, 1980.

Tallinna ajalugu. 1860-ndate aastateni. Koost. R. Pullat. Tallinn, 1976.

Tallinna historiallisia ja vakennustaiteelisia muistomerk-keja. [Koost. S. Mäeväli]. Tallinn, 1982.

Tartu ajalugu. [Koost. R. Pullat]. Tallinn, 1980.

Teine elu. (Kultuuriväärtuste restaureerimisest). [Koost. E. Valk-Falk]. Tallinn, 1979.

#### К ТОМАМ 4—6

#### ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР XVIII—НАЧАЛА XX ВЕКА

#### ОБЩИЕ ТРУДЫ

Народные художественные промыслы СССР. Теория и практика. [Сб. научных трудов к 50-летию НИИ художественной промышленности. Ответственный редактор Н. В. Черкасова]. М., 1982.

Народные художественные промыслы СССР по материалам Всесоюзной выставки, состоявшейся в Москве в 1979 году. [Автор вступительной статьи и ответственный редактор К. И. Рождественский. Составители альбома и авторы аннотаций: И. А. Романова, В. А. Елкова, З. А. Литвинова, Л. Ф. Романова]. М., 1983.

225 лет Академии художеств СССР. Каталог выставки. Живопись, скульптура, архитектура, графика, театрально-декорационное искусство, декоративно-прикладное искусство, документы, издания. [Главный редактор П. М. Сысоев]. т. I. 1757 — 1917. М., 1983.



## Общие труды

- А л п а т о в М. В. Этюды по всеобщей истории искусств (избранные искусствоведческие работы). М., 1979.
- Бакушинский А. В. Исследования и статьи (избранные искусствоведческие труды). [Составители и авторы вступительной статьи И. А. Либерфорт, Н. А. Радзимовская, А. С. Галушкина, М. А. Некрасова]. М., 1981.
- ...в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII—XIX веков. [Составители М. А. Аникст, В. С. Турчин, текст В. И. Шередега, В. С. Турчин, комментарии В. С. Турчин, К. Г. Богемский]. М., 1979.
- Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX века. Идеиные принципы, структурные особенности. [Сб. статей АН СССР и НИИ искусствоведения Министерства культуры СССР. Ответственный редактор Г. Ю. Стернин]. М., 1982.
- Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве. [Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн, В. А. Самков]. в 2-х т. М., 1982.
- Искусство XVIII — первой половины XIX века. Путеводитель по Государственной Третьяковской галерее. [Составители З. Г. Зонова, А. Н. Архангельская]. Л., 1981.
- История русского искусства. Учебник для художественных вузов, изд. 2-е, переработанное, т. 2, кн. 2. Искусство конца XIX — начала XX века. Под редакцией М. Б. Милотворской. М., 1981.
- История русского и советского искусства. Под редакцией Д. В. Сарабянова. Учебное пособие для студентов вузов. М., 1979.
- К е м е н о в В. С. Академия художеств СССР. Скульптура, живопись, графика, театрально-декорационное, монументальное и декоративно-прикладное искусство. [Альбом]. Л., 1982.
- К о в а л е н с к а я Т. М. Русский реализм и проблема идеала. М., 1983.
- Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и исследования. [Сб. статей Государственного Эрмитажа. Научные редакторы Б. В. Сапунов, И. Н. Уханова]. М., 1981.
- Л е б е д е в А. К., С о л о д о в н и к о в А. В. В. В. Стасов. Жизнь и творчество. М., 1982.
- Л и с о в с к и й В. Г. Академия художеств, изд. 2-е, переработанное и дополненное. Л., 1982.
- Машковцев Н. Г. Из истории русской художественной культуры. (Избранные искусствоведческие труды). Составители Т. Н. Горина, Н. А. Машковцева. М., 1982.
- От Средневековья к Новому времени. Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века. [Под редакцией Т. В. Алексеевой]. М., 1984.
- Петров В. Н. Очерки и исследования (Избранные статьи о русском искусстве XVIII—XX веков). Вступительная статья Д. В. Сарабянова. М., 1978.
- Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. [Сб. статей], кн. 4-я. 1908—1917. М., 1980.
- Русское дореволюционное искусство. Живопись, графика, скульптура. Каталог Костромского областного музея изобразительных искусств. [Автор вступительной статьи В. Н. Лебедева]. Л., 1980.
- Русское искусство XVIII — начала XX века. Красноярская художественная галерея. [Альбом. Составители Т. М. Ломанова, Н. В. Симкина]. Красноярск, 1983.
- Л. Н. Толстой и изобразительное искусство. [Сб. статей под редакцией М. М. Раковой]. М., 1981.
- Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX века. Очерки. М., 1981.

## Архитектура

- А к с е л ь р о д В. И., В е с н и н Н. Н., Д е м и д о в а Д. Д. и др. Сады и парки Ленинграда. Л., 1981.
- Архитектурная графика России первой половины XVIII века. Научный каталог собрания Эрмитажа. [Авторы-составители А. Н. Вороникина и др. Вступительная статья А. Н. Вороникина]. Л., 1981.
- Б е л е ц к а я Е. А. П о к р о в с к а я З. К. Д. И. Джилярди. М., 1980.
- Е ж о в а И. К. Зубриловка. Надеждино. Дворцовые ансамбли в Поволжье конца XVIII — начала XIX века. Саратов, 1979.
- И о г а н с е н М. В., Л и с о в с к и й В. Г. Ленинград. Л., 1979.
- Ленинград и его окрестности. Справочник-путеводитель. [Автор текста и составитель Л. С. Алешина]. М., 1980.
- Н е м ч и н о в а Д. Елагин остров. Дворцово-парковый ансамбль. Л., 1982.
- Петров А. Н. Город Пушкин. Дворцы и парки. Л., 1977.
- Петрова Т. А. Андрей Штакеншнейдер. Л., 1978.
- П и л ь в с к и й В. И. Джакомо Кваренги. Архитектор. Художник. Л., 1981.
- П у н и н А. Л. Архитектурные памятники Петербурга второй половины XIX в. Л., 1981.
- Р а с к и н А. Г. Город Ломоносов. Дворцово-парковые ансамбли XVIII века. Л., 1979.
- Р о т а ч А. Л., Ч е к а н о в а О. А. Монферран. Л., 1979.
- С е м е н н и к о в а Н. В. Архитектурный ансамбль Смольного. Л., 1980.

- С л а в и н а Т. А. Константин Тон. Л., 1982.
- Т а р н о в с к а я М. З. Карл Росси. Л., 1980.
- Т у б л и М. Авраам Мельников. Л., 1980.
- Ш в а р ц В. С. Павловск. (Дворцово-парковый ансамбль XVIII—XIX вв.). Л., 1980.
- Ш у й с к и й В. К. Тома де Томон. Л., 1981.

## Живопись и театрально-декорационное искусство

- А б р а м о в а А. В. Жизнь художника Сергея Малютина. М., 1978.
- Айвазовский. 1817—1900. [Автор вступительной статьи и составитель альбома В. П. Пилипенко]. Л., 1983.
- А л е к с е е в а Т. В. Художники школы Венецианова, изд. 2-е, переработанное и дополненное. М., 1982.
- А л е н о в М. М. Александр Андреевич Иванов. М., 1980.
- Б е с п а л о в а Л. А. Аполлинарий Михайлович Васнецов. 1856—1933. Изд. 2-е, переработанное и дополненное. М., 1983.
- Б о р и с о в Н. П. Художник вечных льдов. А. А. Борисов. Жизнь и творчество. 1866—1934. Л., 1983.
- В а л и ц к а я А. П. Орест Кипренский в Петербурге. Л., 1981.
- Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи, письма. Современники о художнике. [Составитель, вступительная статья, примечания—А. В. Корнилов]. Л., 1980.
- Алексей Гаврилович Венецианов. Выставка произведений к 200-летию со дня рождения. Каталог. [Автор вступительной статьи и научный редактор Г. В. Смирнов]. М., 1983.
- В е р е щ а г и н В. В. Избранные письма. [Составитель, автор предисловия и примечаний А. К. Лебедев]. М., 1981.
- В о р о н о в М. Г. Гавриил Игнатьевич Козлов. Л., 1982.
- Н. Н. Ге. Письма, статьи, критика, воспоминания современников. [Составитель Н. Ю. Зограф]. М., 1978.
- Головин А. Я. (Альбом. Автор и составитель И. Гофман). М., 1981.
- Г о р е л о в М. И. Станислав Юлианович Жуковский. Жизнь и творчество. 1875—1944. М., 1982.
- Г о ф м а н И. М. Головин-портретист. Л., 1981.
- Мстислав Добужинский. Живопись. Графика. Театр. [Альбом. Вступительная статья А. П. Гусарова]. М., 1982.
- Из истории реализма в русской живописи. [Альбом. Составители К. В. Михайлов, Г. В. Смирнов, З. П. Челюбеева. Вступительная статья М. В. Алпатова]. М., 1982.
- И л ь и н а Т. В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество (к вопросу о национальном своеобразии русского портрета середины XVIII века). М., 1979.
- К а п л а н о в а С. Г. От замысла и природы к законченному произведению. Суриков. Врубель. Петров-Водкин. М., 1981.
- К р у г л о в а В. А. Василий Кузьмич Шебуев (1777—1855). Л., 1982.
- Борис Кустодиев. Живопись. Рисунок. Книжная графика. Театрально-декорационное искусство. [Автор-составитель альбома М. Г. Эткинд]. Л., 1983.
- Л е б е д е в а В. Е. Борис Кустодиев. Художник и творчество. М., 1981.
- Л е о н т ь е в а Г. Карл Брюллов. М., 1982.
- Л е с к о в с к а я О. А. Илья Ефимович Репин. Жизнь и творчество (1844—1930). М., 1982.
- Л о г в и н с к а я Э. Я. Интерьер в русской живописи первой половины XIX века. М., 1978.
- М а к а р о в И. К. Записки о семье художников Макаровых. Саранск, 1974.
- О г о л е в е ц В. С. Воспоминания о Г. Г. Мясодеве. М., 1981.
- Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея XVIII — начала XX века. [Альбом. Вступительная статья К. В. Михайловой, И. В. Смирновой]. Л., 1979.
- П о р у д о м и н с к и й В. И. Н. Ярошенко. М., 1979.
- П р у ж а н И., К н я з е в а В. Русский портрет XIX — начала XX века. М., 1980.
- Р а з д о б р е е в а И. В. Валентин Александрович Серов. Л., 1981.
- Р а к о в а М. М. Русская историческая живопись середины XIX века. М., 1979.
- С а в и н о в А. Н. Иван Алексеевич Ерменев. Л., 1982.
- С а р а б ь я н о в Д. В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.
- С а р а б ь я н о в Д. В. Врубель. [Альбом]. М., 1981.
- С а р а б ь я н о в Д. В. Орест Адамович Кипренский. [Альбом]. Л., 1982.
- С е р о в а Г. Г. В. Е. Савинский — художник и педагог. М., 1983.
- Константин Андреевич Сомов. Мир художника. Письма. Дневники. Суждения современников. [Вступительная статья, составление и примечания Ю. Н. Подкопаевой, А. Н. Свешниковой]. М., 1979.
- В. И. Суриков. Письма. Воспоминания о художнике. [Составители и комментарии Н. А. и З. А. Радзиловских, С. Н. Гольдштейн. Вступительная статья Н. А. Радзиловских, С. Н. Гольдштейн]. Л., 1977.
- Театральный портрет конца XIX — начала XX века. [Альбом. Автор текста и составитель Е. Панкратова]. Л., 1973.
- В. А. Тропинин. Исследования. Материалы. [Сб. под редакцией М. М. Раковой]. М., 1982.
- Художник Алексей Михайлович Корин. 1865—1923. Статьи, материалы и каталог выставки произведений. [Составитель и автор вступительной статьи В. П. Лапшин]. М., 1981.
- Ц е л и щ е в а Л. Н. Степан Степанович Щукин. 1762—1828. М., 1979.

- И. И. Шишкин. Переписка. Дневник. Современники о художнике. [Составитель, автор вступительной статьи и примечаний И. Н. Шувалова]. Л., 1978.

## Графика

- Акварели и рисунки русских и советских художников из собрания Государственного музея изобразительных искусств А. С. Пушкина. [Альбом. Автор вступительной статьи и составитель Н. И. Александрова]. М., 1982.
- Г а в р и л о в а Е. И. Русский рисунок XVIII в. (на русском и английском языках). Л., 1983.
- Г р и ш и н а Е. В. П. А. Шиллинговский. Л., 1980.
- К л и м о в Г. Е. Поиски пера Жар-птицы. Жизнь и творчество русского художника И. Я. Билибина. По материалам собрания Е. П. Климова. М., 1981.
- Н е м и р о в с к а я М. А. Акварель и рисунок XVIII — первой половины XIX века в собрании Государственной Третьяковской галереи. М., 1982.
- П е т р о в А. Н. Савва Чевакинский. Л., 1983.
- П р и н ц е в а Г. А. Николай Иванович Уткин. (1780—1863). М., 1983.
- Ростовский-на-Дону областной музей изобразительных искусств. Русская дореволюционная и советская графика. [Автор вступительной статьи Ю. Л. Рудницкая, составители А. А. Арутюнянц, Г. Н. Долгушева, Г. И. Головкина]. Л., 1983.
- Русский акварельный и карандашный портрет первой половины XIX века из музеев РСФСР. [Альбом. Составители и авторы вступительной статьи С. М. Горбачева, С. В. Ямщиков] (на русском и французском языках). М., 1983.
- С у б о т и н а В. А. Михаил Знаменский. 1833—1892. Тюмень, 1982.
- Ф е д о р о в а В. И. Матэ и его ученики. Л., 1982.

## Скульптура

- В а г н е р Л. А. Вхожу, ваятель, в твою мастерскую (Э. М. Фальконе, Ф. И. Шубин, М. Н. Козловский, И. П. Мартос, Б. И. Орловский, М. М. Антокольский, А. М. Опекушин, С. М. Волнухин). М., 1978.
- А. С. Голубкина. Письма. Несколько слов о ремесле скульптора. Воспоминания современников. [Вступительная статья Е. Б. Муриной. Составитель, предисловие, пояснения к разделам и комментарии Н. А. Корвич]. М., 1983.
- Г о р б у н о в а Л. В. Скульптор Иннокентий Жуков. Иркутск, 1977.
- Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и его пригородов XVIII—XIX веков. [Альбом. Авторы и составители Р. Д. Люлина, А. Г. Раскин, М. П. Тубли]. Л., 1980.
- П е т р о в В. Н. Михаил Иванович Козловский. М., 1977.

## Русское декоративное искусство

- Б а р а д у л и н В. А. Уральская народная живопись по дереву, бересте, металлу. Свердловск, 1982.
- Бартрам Н. Д. Избранные статьи. Воспоминания о художнике. [Составители Е. С. Овчинникова, А. Н. Изергина. Вступительная статья Е. С. Овчинниковой]. М., 1979.
- Б р о д с к и й Б. И. Сокровища Москвы. М., 1980.
- Г ж е л ь. Керамика XVIII—XIX веков. Керамика XX века. [Альбом. Авторы текста и научные консультанты Т. И. Дулькина, Н. С. Григорьева. Составитель В. М. Логинов] (на русском и французском языках). М., 1982.
- К а л ы к о в а Л. Э. Народные вышивки Тверской земли. Вторая половина XVIII — начало XX в. [Альбом]. Л., 1981.
- К и с е л е в М. Ф. Мария Васильевна Якунчикова. 1870—1902. М., 1979.
- К р а с и л ь н и к о в а А. В. Золотая Хохлома. Горький, 1980.
- К р у г л о в а О. В. Русская народная резьба и роспись по дереву. [Из собрания Загорского государственного историко-художественного музея-заповедника]. М., 1981.
- К у ч у м о в А. М. Павловский дворец — музей художественного убранства. Павловск. Дворец и парк. [Альбом] (на русском и французском языках). Л., 1976.
- К у ч у м о в А. М. Убранство русского жилого интерьера XIX в. Л., 1977.
- К у ч у м о в А. М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского дворца-музея. Л., 1981.
- Н е к р а с о в а М. Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. М., 1983.
- Н е к р а с о в а М. А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика. М., 1983.
- П е ш к о в а И. М. Искусство каслинских мастеров, кн. 1—2 (на русском и английском языках). Челябинск, 1983.
- П о п о в В. А. Русский фарфор. Частные заводы. [Альбом]. Л., 1980.
- П р о н и н а И. А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX века. М., 1983.
- Русское художественное серебро XVII — начала XX века в собрании Государственного Эрмитажа. [Альбом]. [Составитель и автор текста З. А. Бермякович] (на русском, английском, немецком и французском языках). Л., 1977.
- С о к о л о в а Т. М., О р л о в а К. А. Глазами современников. Русский жилой интерьер первой трети XIX века. Л., 1982.



Уханова И. Н. Резьба по кости в России XVIII—XIX вв. Л., 1981.  
Фалеева В. А. Русское плетеное кружево. Л., 1983.

## ИСКУССТВО НАРОДОВ КРАЙНЕГО СЕВЕРА, СИБИРИ, ПОВОЛЖЬЯ, СЕВЕРНОГО КAVKAZa

Айдаров С. С. Архитектурное наследие Казани. Казань, 1978.  
Борисенко И. В. Калмыки в русском изобразительном искусстве. Элиста, 1982.  
Гольдштейн А. Ф. Башни в горах. (Архитектура народов Северного Кавказа). М., 1977.  
Дебиров П. М. Резьба по дереву в Дагестане. М., 1982.  
Иванов С. В. Скульптура алтайцев, хакассов и сибирских татар XVIII — первой четверти XX века. Л., 1979.  
Каплан Н. И. Народное декоративно-прикладное искусство народов Севера и Дальнего Востока. М., 1980.  
Кузнецова А. Я. Народное искусство карачаевцев и балкарцев. Нальчик, 1982.  
Суслова С. В. Татарские ювелирные украшения. Казань, 1980.  
Ургалкина Н. А. Никита Кузьмич Сверчков. Жизнь и творчество. Чебоксары, 1983.  
Хан-Магомедов С. О. Дербент. Горная стена. Аулы Табасарана. М., 1979.  
Шibaков Н. И. Деревянная скульптура Мордвы. Саранск, 1980.  
Шумилов Е. Ф. Первый зодчий Удмуртии (о С. Е. Дудине). 1779—1825. К 200-летию со дня рождения. Ижевск, 1979.

## ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов. М., 1980. Львовская картинная галерея. [Альбом. Авторы вступительной статьи и составители Е. А. Рипко, В. А. Овсийчук] (на украинском, русском и английском языках). Киев, 1981.  
Макушенко П. И. Народная деревянная архитектура Закарпатья (XVIII—начало XX в.). М., 1976.  
Роготченко А. П. Уманское чудо — Софиевка. Киев, 1977.  
Самойлович В. П. Народное архитектурное творчество: по материалам УССР. Киев, 1977.  
Матейко К. I. Український народний одяг. Київ, 1977.  
Моздир М. I. Українська народна дерев'яна скульптура. Київ, 1980.  
Огієвська I. В. Сергій Іванович Васильківський. Київ, 1980.  
Одесский художний музей: Альбом. [Автор-упоряд. Я. А. Галкер] (на укр., русск., англ. яз.). Київ, 1980  
Георгій Нарбут. Альбом. [Автор-упор. П. О. Білецький]. Київ, 1983.  
Пархоменко I. В. Василь Штернберг. Київ, 1978.  
Степовик Д. В. Українське мистецтво першої половини XIX століття. Київ, 1982.  
Фоменко В. М. Григорій Левицький і українська гравюра. Київ, 1976.  
Чарновський О. О. Українська народна скульптура. Історія. Проблеми розвитку. Види, Художні засоби. Львів, 1976.  
Чугай Р. В. Народне декоративне мистецтво Яво-рiвщини. Київ, 1979.

## ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

Кулагина А. Н. Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии. Вторая половина XVIII—начало XIX века. Минск, 1981.  
Леонova А. К. Народная деревянная скульптура Белоруссии. Краткий очерк. Минск, 1977.  
Сахута Я. М. Народное искусство и художественные промыслы Белоруссии. Минск, 1982.  
Беларускія народныя тканіны у зборы Дзяржаўнага мастацкага музея БССР. Каталог. Мінск, 1979.  
Сахута Я. М. Беларуская народная мастацтва (на бел., русск., англ., франц., нем., испан. яз.) Мінск, 1980  
Сахута Я. М. Народная резьба по дереву. Мінск, 1981.  
Трызна Д. С. Беларускія дываны і габелены. Мінск, 1981.

## ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

Моисеенко З. Архитектура сельских жилых домов Молдавии. Кишинев, 1973.

## ИСКУССТВО ЛИТВЫ

Будрейка Е. Новые атрибуты архитектурных произведений, созданных зодчими Литвы в период классицизма. «Actes du XI-e congrés international D'histoire de sciences», t. VI. Vorsovie — Toruń — Kielce — Crakovie, 1965, p. 142—169.  
Будрейка Е. Верхний дворец. Вильнюс, 1982.  
Киткауска Н. Вильнюсский кафедральный собор. Вильнюс, 1977.  
Свирида И. Раннее творчество Валентина Ваньковича.— Советское славяноведение, 1972, № 2, стр. 52—63.  
Adomonis T. Dailės mokymas senajame Vilniaus universitete.— Menotyra, t. 8, Vilnius, 1979, p. 105—125.

Budreika E. Architektas Laurynas Stuoka = Gucevičius. Vilnius, 1953.  
Budreika E. Lietuvos klasicizmo architektūros kūrėjas. Vilnius, 1965.  
XX a. lietuvių dailės istorija. Autoras, ir Parengai — I. Korsakaite, I. Kastkevičiūtė, I. Mackonis. I. Vilnius, 1982.  
Čerbulėnas K. Eklektizmo architektūra Lietuvoje.— «Statyba ir architektūra», 1971, Nr. 5, p. 23—25.  
Drėma V. I. Estetinės minties raida Lietuvoje 1770—1832 m.— «Problemos», 1977, Nr. 2/20, p. 68—101, 1978, Nr. 1/21, p. 58—68.  
Juknaitė I. Kanutas Ruseckas. Valentinas Van-kavičius.— «Kultūros barai», 1975, Nr. 2 p. 61—63.  
Juodelis P. Jonui Rustemui apginti.— «Pergalė», 1972, Nr. 9, p. 142—150.  
Jurkštas V. XIX a. vidurio Kauno architektai.— «Statyba ir architektūra», 1981, Nr. 9 p. 22—23.  
Jurkštas J. Truputis naujų žinių L. Stuokos = Gucevičiaus biografijai.— «Statyba ir architektūra», 1978, Nr. 11, p. 26.  
Lukšionytė N. Moderno stiliaus gyvenamieji namai Vilniuje.— Lietuvos TSR architektūros klausimai, VI/11/, Vilnius, 1980, p. 88—105.  
Savičkas A. Kai kurie M. K. Čiurlionio ankstyvųjų dailės darbų stiliaus ir periodizavimo klausimai.— Menotyra, t. 4, 1973, p. 65—84.  
Uloza V. Vincas Smakauskas — romantizmo pradininkas Lietuvos grafikoje.— Menotyra, t. 4, 1973, p. 107—118.  
Žilėnas V. Jurgis Plateris ir jo rinkiniai.— «Kultūros barai», 1975, Nr. 11, p. 61—64.  
Mytariewa K. W. Tematyka syberyjska w tworc-zosci Damela.— «Biuletyn historii sztuki», 1975, Nr. 1, p. 38—48.

## ИСКУССТВО ЛАТВИИ

Ланцманис И. Скульптор-декоратор И. М. Графф.— В сб. «Музей», 4. М., 1983, стр. 155—160.  
Alsups A. Audēji Vidzemē 19 gs. otrajā pusē un 20 gs. sākumā (Monogr.) Rīga, 1982.  
Blumbergs Z. Ruhenthal och Mitautvā tidiga slott av Bartolomeo Francesco Rastrelli.— «Konst-historisk Didskrift», 1979, 1, 19—30 lpp.  
Jansons G. Kurzemes pilsētu senās ekas 17 gs.—19 gs. Rīga, 1982.  
Kraštinš J. Rīgas arhitektūras stilistiskie novirzieni XX gs. sākumā.— Grām.: Pilsētu attīstība un arhitektūra Latvijas PSR. Rīga, 1974, 79—112 lpp.  
Kraštinš J. Jūgendstils Rīgas arhitektūrā. Rīga, 1980.  
Lancmanis I. Interjera apdare veidi un materiāls (Bundales pils) — «Arhitektūra. Celtniecība. Dizains.» 1979, 1, 16—17 lpp.  
Latviešu glezniecība: pirmspadomju periods [Albums. Sast. M. Ivanovs, atb. red. R. Lāce, S. Cielavas iev.]. Rīga, 1981.  
Rīga 1860—1917. Rīga, 1978.  
Zelūkina T. Rīgas pilsētas mākslas skolas audzēkņi Penzā.— Grām.: «Latviešu tēlotāja māksla.» Rīga, 1980, 127—142 lpp.

## ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

Aluve K. Maakõrtsid ja hobupostijaamad Eestis. Ehitusajalooline ülevaade. Tallinn, 1976.  
Eesti kunstielu kroonika (XIX saj 2 poolest kuni 1940 a. keskpaigani). Koost. R. Loodus. Tallinn, 1976.  
Eesti kunsti sidemeid XX sajandi algupoolelt. Artiklite kogumik. Tallinn, 1978.  
Enst B. Johann Köler. 1826—1899. Tallinn, 1980.  
Habicht T. Rahvapärane arhitektuur. Tallinn, 1977.  
Kuma H. Eesti rahvavaibad. Tallinn, 1976.  
Nirk E. Kaanekukk. Lugu Ants Laikmaa elust ja ettevõtmistest. Tallinn, 1977.  
Viiraja Z. Kristijan Raud. 1865—1943. Looming ja mõtteavaldused. Tallinn, 1981.

## ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Аствацатурян Э. Г. Мастера серебряного дела Закавказья в XIX — начале XX в. Справочник (Бакинская, Кутанская, Тифлисская, Эриванская губернии), ч. 1—2. М., 1978.  
Магдесян Л. М. Эммануил (Манук) Магдесян (1857—1908). Ереван, 1982.

## ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Авалов Э. В. Архитектура города Шуши. Баку, 1977.  
Аскерова Н. Дворец Шекинских ханов. М., 1979.  
Керимов Л. Азербайджанский ковер, II—III. Баку, 1983.  
Керимов Л. Некоторые элементы азербайджанских ковров. Баку, 1983.  
Керимов Л. Азербайджанские ковры в музее Виктории и Альберта в Лондоне. Баку, 1983.

## ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Бахтоваршоева Л. Ткани кустарного производства в Припамирье в XIX — начале XX века.— Советская этнография, 1973, № 3, стр. 110—118.

Исмаилова Э. М. Искусство оформления среднеазиатской рукописной книги XVIII—XIX веков. Художественные черты и стилистические особенности. Ташкент, 1982.

Казахские ювелирные изделия (из собрания Государственного музея Казахской ССР). Путеводитель. Автор статьи и составитель Ш. Т. Тохтабаева. Алма-Ата, 1981.

Мирбабаев А. К. Изучение архитектурных памятников Северного Таджикистана.— Известия АН Таджикской ССР, 1971, № 4, стр. 37—41.

Народное искусство Узбекистана. Резьба и роспись по ганчу и дереву. Керамика. Ткани. Вышивки. Изделия из кожи и металла. Альбом. [Авторы предисловия и составители А. С. Морозова и др.] (на русском и английском языках). Ташкент, 1979.

Сидоренко А. И. и др. Золотое шитье Бухары. Ташкент, 1981.

## К ТОМАМ 7—9

## ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР ОТ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ ДО 1977 ГОДА

## Общие труды

225 лет Академии художеств СССР. Каталог выставки. Живопись, скульптура, графика, театрально-и кино-декорационное искусство, декоративно-прикладное и оформительское искусство, архитектура, монументальное искусство, искусствоведение, документы, издания. [Главный редактор П. М. Сысоев], т. 2. 1917—1982. М., 1983.  
Зименко В. М. Развитой\* социализм: некоторые творческие проблемы эстетики и искусства. М., 1982.  
Зингер Л. С. Советская портретная живопись 1917 — начала 1930-х годов. М., 1978.  
Из истории советского искусствознания и эстетической мысли 1930-х годов. Сб. статей. [Под редакцией В. В. Ванслова и Л. Ф. Денисовой]. М., 1977.  
Искусство Советского Союза. [Альбом. Введение Г. А. Недошивина]. Л., 1982.  
Костин В. И. ОСТ (Общество станковистов). Л., 1976.  
Луначарский А. В. Об искусстве. В 2-х т. [Составление, подготовка текста и примечания И. А. Саца, А. Ф. Ермакова; предисловие И. А. Саца], т. 2. М., 1982.  
Мастера советской архитектуры об архитектуре. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений, трактатов. [Под общей редакцией М. Г. Бархина и др.], т. 1—2. М., 1975.  
Московские художники в дни Великой Отечественной войны. Воспоминания, письма, статьи. [Составитель В. А. Юматов]. М., 1981.  
Панорама искусства. Сб., вып. 1—6. М., 1978—1983.  
Проблемы развития советского искусства и искусства народов СССР, вып. 1—12. Л., 1972—1982.  
Русская советская художественная критика. 1917—1941. Хрестоматия. [Под редакцией Л. Ф. Денисовой, Н. И. Беспаловой]. М., 1982.  
Советские художники-ювелиры. Произведения мастеров союзных республик 1960—1970-х годов (М. А. Ильин, В. А. Елкова, Л. Ф. Романова). М., 1980.  
Советское изобразительное искусство 1917—1941. Живопись. Скульптура. Графика. Театрально-декорационное искусство. [Авторы Р. Я. Аболина, Б. В. Веймарн, Е. М. Костина, О. И. Сопочинский, Н. И. Шантыко]. М., 1977  
Советское изобразительное искусство 1941—1960. Живопись. Скульптура. Графика. Театрально-декорационное искусство. [Авторы Р. Я. Аболина, Б. В. Веймарн, Е. М. Костина, О. И. Сопочинский, Н. И. Шантыко]. М., 1981.  
Червоная С. М. Взаимодействие художественных культур народов СССР. М., 1982.

## ИСКУССТВО РОССИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

## Живопись и театрально-декорационное искусство

Заболотская Б. В. Знаменщик и трубач. Греков. Хроника жизни. М., 1981.  
Зингер Л. С. Александр Самохвалов. [Альбом]. М., 1982.  
Корин П. Д. Письма из Италии. [Составитель и автор статьи А. Кулешов]. М., 1981.  
Костина Е. М. Георгий Якулов. 1884—1928. М., 1979.  
Кустодиев в театре. Театральные эскизы и портреты в собрании ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Научный каталог. [Авторы статей и составители каталога А. К. Робинова-Коненкова, Т. В. Петрова, Н. П. Макарова]. М., 1979.  
Лебедевский М. С. Становление и развитие русской советской живописи 1917 — начала 1930-х годов. Л., 1983.  
Левандовский С. Н. Митрофан Борисович Греков (1882—1934). Л., 1982.  
Машков Илья Иванович (Художественное наследие). Автор-составитель И. С. Болотина. М., 1977.  
Народный художник РСФСР, профессор Н. М. Чернышов. Сборник материалов и каталог выставки про-



изведений искусства к 90-летию со дня рождения. М., 1978.  
Н и к у л и н а О. Р. Природа глазами художника. Проблемы развития современной пейзажной живописи. М., 1982.  
О с м е р к и н А. А. Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. [Составитель А. Ю. Никич. Вступительная статья и комментарии И. С. Болотиной, А. В. Щербаковой]. М., 1981.  
О с м о л о в с к и й Ю. Э. Константин Федорович Юон. М., 1982.  
Певец киргизского народа. (Сб. статей о С. А. Чуйкове. Составители О. П. Попова, А. С. Мельникер). Фрунзе, 1982.  
П е т р о в - В о д к и н К. С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982.  
Р ы л о в А. А. Воспоминания. Л., 1977.  
С а м о х в а л о в А. Н. Мой творческий путь. Л., 1977.  
Симонович-Ефимова Н. Я. Записки художника. М., 1982.  
Фальк Р. Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. [Составитель А. В. Щекин-Кротова]. М., 1981.  
Шевченко А. В. Сборник материалов. [Составители Ж. Э. Каганская и др.; вступительная статья Ж. Э. Каганской]. М., 1980.

Г р а ф и к а

Д м и т р и е в а Н. Татьяна Маврина. Графика. Живопись. М., 1981.  
К р а в ч е н к о К. Г. Г. Д. Епифанов. Л., 1982.  
Купреянов Н. Н. 1894—1933. Литературно-художественное наследие. Статьи и воспоминания. Автобиография. Из писем. Каталог произведений. [Составители И. С. Изнар, М. З. Холодовская. Общая редакция, предисловие и комментарии Ю. А. Молока]. М., 1973.  
Мир Чарушина. Евгений Иванович Чарушин — художник-писатель. [Вступительная статья И. А. Бродского, Т. П. Гродненского]. Л., 1980.  
О й с т р а х О. Давид Александрович Дубинский. Л., 1983.  
П а н о в М. Ю. Н. И. Пискарев. М., 1977.  
Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. [Составитель В. А. Родченко, вступительная статья Г. А. Недошивина и С. О. Хан-Магомедова]. М., 1982.  
Р о з а н о в а Н. И. Московская книжная ксилография 1920—1930-х годов. М., 1982.  
Рудаков К. И. Воспоминания о художнике. [Составитель и автор вступительной статьи Е. Н. Литовченко]. Л., 1979.  
С в и р и д о в а И. А. В. Н. Дени. М., 1978.

С к у л ь п т у р а

Ватагин В. А. Воспоминания. Записки анималиста. Статьи. [Составитель И. В. Ватагина, вступительная статья М. Л. Юргенс]. М., 1980.  
Е р м о н с к а я В. В. Советская мемориальная скульптура. К истории становления и развития русского советского художественного надгробия. М., 1979.  
С. Т. Коненков. Встречи. Воспоминания современников о скульптуре. М., 1980.

Д е к о р а т и в н о - п р и к л а д н о е  
и с к у с с т в о

А н д р е е в а Л. В. Советский фарфор 1920—1930-х годов. М., 1975.  
Б у б н о в а Е. А. Конаковский фаянс. М., 1978.  
Советское декоративное искусство. Фарфор. Фаянс. Стекло. 1917—1932. Материалы и документы. [Авторы-составители И. А. Пронина и др.]. М., 1980.

А р х и т е к т у р а и м о н у м е н т а л ь н о е  
и с к у с с т в о

Архитектор Аркадий Ефимович Аркин. 1904—1983. Архитектура, графика, живопись. [Автор вступительной статьи Н. А. Пекарева]. М., 1983.  
А ф а н а с ь е в К. Н. А. В. Шусев. М., 1978.  
Б а р х и н а А. Г. Г. Б. Бархин. М., 1981.  
Б а р х и н М. Г. Метод работы зодчего. Из опыта советской архитектуры 1917—1957. М., 1981.  
Веснин Леонид Александрович (1880—1933), Веснин Виктор Александрович (1882—1950), Веснин Александр Александрович (1883—1959). Каталог-путеводитель по фондам Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева. [Составители Васютинская Е. В. и др.]. М., 1981.  
В о е й к о в а Н. И. Монументалисты Советской России. [Альбом], вып. 2. Л., 1982.  
Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР 1935—1948. Составитель и автор вступительной статьи Е. В. Шухова. М., 1978.  
Т о л с т о й В. П. У истоков советского монументального искусства. 1917—1923. М., 1983.  
Х а н - М а г о м е д о в С. О. Архитектор Константин Мельников (1890—1974). М., 1981.  
Х а н - М а г о м е д о в С. О. Александр Веснин. М., 1983.  
Э й г е л ь И. Ю. Борис Иофан. М., 1978.

ИСКУССТВО УКРАИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В л а д и ч Л. В. Алексей Шовкуненко. М., 1983.  
Алексей Афанасьевич Кокель. Воспоминания современников и учеников. (к 100-летию со дня рождения). Чебоксары, 1980.

Б е л и ч к о Ю. В. Українське радянське мистецтво періоду громадянської війни. Київ, 1980.  
В а р в а р е ц ь к и й Ю. А. Становлення української радянської скульптури. Київ, 1972.  
В е р ь к і в с ь к а І. М. Становлення української радянської сценографії. Київ, 1981.  
В л а д и ч Л. В. Василь Касіян. П'ять етюдів про художника. Київ, 1978.  
Контратович Е. Р. Альбом [Авт. вступит. статті та упорядник В. Мартиненко]. Київ, 1973.  
Кричевський Федір Спогади. Статті, документи. [Упорядник Б. І. Піаніда]. Київ, 1972.  
Кричевський Федір. Альбом. [Авт. вступит. статті та упорядник Л. Г. Членова]. Київ, 1980.  
Мистецтво оновленого краю. [Я. П. Запаско, В. А. Овсійчук, О. О. Чарновський, С. П. Степко]. Київ, 1979.  
М у с і є н к о П. Н. Фотій Красицький. Київ, 1975.  
Новаківський О. Х. Альбом. [Вступит. стаття та упорядник В. О. Островський]. Київ, 1973.  
Пата Т. Я. Альбом. [Автор передмови та упорядник Н. О. Глухенька]. Київ, 1973.  
Самокиш Микола Семенович. Альбом. [Авт. упорядник В. Ф. Яценко]. Київ, 1979.  
Груш Іван. Збірник матеріалів наук. конф., присвяченої 100-р від дня народження художника. 1869—1969. [Ред. колегія: М. І. Моздир, В. І. Свенціцька та ін.] Львів, 1972.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Беларускае мастацкае шкло. [Альбом. Аутар тэксту і склад. А. Сурскі]. Мінск, 1978.  
Беларускі пейзажны жывапіс. [Альбом. Склад. Р. Ф. Шаўра]. Мінск, 1982.  
П у г а ч е в а Э. М. Міхаіл Андреевіч Савіцкі. (на бел., русск., англ., нем., испан. яз.). Мінск, 1980.  
Сучасны беларускі партрэт. [Альбом. Аўтар уступ. тэксту і склад. Л. Н. Дробаў]. Мінск, 1982.

ИСКУССТВО МОЛДАВСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Г о л ь ц о в Д., Л и в ш и ц М., Т о м а Л. Художники Молдавии (10 творческих портретов). Киев, 1979.  
Декоративно-прикладное искусство Молдавской ССР. [Альбом. Автор и составитель М. Лившиц]. М., 1979.  
Т о м а Л. А. Портрет в молдавской живописи. (1940—1970 годы). Кишинев, 1983.  
Художники молдавской советской книги. [Автор и составитель Б. И. Брынзей]. Кишинев, 1977.

ИСКУССТВО ЛИТОВСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Г у д и н а с П. Ионас Шважас. Природа и индустрия. Альбом. М., 1975.  
Г у д и н а с П. Л. Тулейкис. Родная земля. М., 1981.  
Изобразительное искусство Литовской ССР. Живопись, театрально-декорационное искусство, скульптура, графика, монументально-декорационное искусство. [Альбом. Автор-составитель Л. Ясюлис]. М., 1978.  
К и с а р а у с к а с В. Ионас Чепонис. Портрет. Пейзаж. Натюрморт. М., 1983.  
Юозас Микенас. [Альбом. Автор вступительной статьи Й. Умбрасас. Каталог и примечания Н. Мурелите. Составители Й. Умбрасас, Н. Мурелите]. М., 1983.  
П л е т н е в а Г. Сильвестрас Джяукштас. Борьба и труд. Альбом. М., 1975.  
П л е т н е в а Г. В. Ципляускас. Портреты. М., 1982.  
П р о с к у р н и к о в а Н. София Вейверите. Мои современники. Альбом. М., 1976.

A l e k n a R. Kazys Kisielis. Vilnius, 1980.  
B a r š a u s k a s J., G ū z a s E. V. Dubeneckis ir M. Songaila — Ižymūs Lietuvos architektūros kūrėjai.— Lietuvos TSR architektūros klausimai, V/III/, Vilnius, 1978, p. 101—135; 142—143.  
B u d r y s S. Vladas Vildžiūnas Vilnius, 1970.  
Dailė. Kn. 1—23. Vilnius, 1962—1983.  
Dailėtyra. Vilnius, 1981.  
XX a. lietuvių dailės istorija, II. Vilnius, 1983.  
D r ė m a V. Vytauto Kairiūkščio kūryba.— «Perгалė», 1980, N 12, p. 138—154.  
G e d m i n a s A. Juozas Galkus. Vilnius, 1974.  
G u d y n a s P. Algirdas Petrulis. Reprodukcijos. Vilnius, 1972.  
G u d y n a s P. Brone Jacevičiute. Vilnius, 1977.  
J a s k u n a i t ė O. Petras Rimša. Vilnius, 1966.  
J a s u d y t ė G. Aldona Ličkutė. Vilnius, 1971.  
J u s i o n i s S. Leonas Katinas. R produkcijos. Vilnius, 1973.  
K a t i n a s L. Marija Cvirkienė. Reprodukcijos. Vilnius, 1971.  
Stasys Krasauskas. [Parengė J. Grigienė]. Vilnius, 1980.  
Lietuvos tapyba. [Album. Sudare P. Gudynas]. Vilnius, 1983 (на лит., русск., англ., франц., немец. яз.).  
N e d z e l s k i s A. Vladas Didžiokas. Reprodukcijos Vilnius, 1979.  
P a t a š i u s A. Feliksas Daukantas. Vilnius, 1977.  
S a v i c k a s A. Bronius Uogintas. Reprodukcijos. Vilnius, 1975.  
T u m ė n i e n ė N. Česlovas Kontrimas. Vilnius, 1972.  
T u m ė n i e n ė N. Stasys Ušinskas. Vilnius, 1978.  
T u m ė n i e n ė N. Petras Kalpokas. Vilnius, 1983.  
U l o z a V. Valerijonas Galdišas. Vilnius, 1977.  
U m b r a s a s J., K u n č i u v i e n ė E. Lietuvių dailininkų organizacijos. (1900—1940). Vilnius, 1980.  
V a i t k ū n a s G. Stasys Krasauskas. Vilnius, 1983.

R a m a n a u s k a i t e L. Moderne litauische Glas-malerei Leningrad, 1980.

ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

A n s u l i s V. Baltijas dzintars. Rīga, 1979.  
B a j ā r s A. Telpa un arhitektūras mākslinieciskās izteiksmes valoda.— Grām.: «Pilsētu attīstība un arhitektūra Latvijas PSR.» Rīga, 1974, 58—78 lpp.  
C e l m i ņ s V. Gustavas Klucis.— «Arhitektūra. Celtniecība. Dizainis.» Rīga, 1979, 2, 16—17 lpp.  
D ā v i d s o n e I. Dekoratīvā skulptūra Latvijas parku und dārzu ainavā. Rīga, 1973.  
Krāsa, telpa, ziedi. Red. Timšāna S. Rīga, 1972.  
N o v a d n i e c e I. Jālijs Madernieks. Rīga, 1982.  
P ē t e r s o n s J. Mūsdienu interjers: kompozīcija vai improvizācija. Rīga, 1978.  
Pilsētu attīstība un arhitektūra Latvijas PSR. Rīga, 1974—1983.  
S e r d ā n e I. Dzintara un metāla rotas. Rīga, 1972.  
S u t a T. Romans Suta. Rīga, 1975.  
Ž ū r i ņ a A. Keramikā. Rīga, 1971.

ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Искусство Прибалтики. Статьи и исследования. [Составитель И. Соломыкова]. Таллин, 1981.

Eesti NSV riiklik Kunstimuuseum. Tallinn. Artiklite kogumik. [Koost ja toim J. Teder]. Tallinn, 1, 1975; 2, 1977; 3, 1978; 4, 1980; 5, 1982.  
«Ehitus ja arhitektuur». 1972—1981.  
«Kunst». 1972—1980.  
Noukogude Eesti kunsteilu kroonika. 1940—1965 [Koost, R. Loodus ja E. Lamp]. Tallinn, 1970.  
N u r k T. Kõrgem kunstikool «Pallas». 1919—1940. Tallinn, 1977.  
Ü p r u s H. Päikesemängud. Tallinn, 1976.

ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

А л и б е г а ш в и л и Г. Солико Вирсаладзе. Тбилиси, 1980.  
А л и б е г а ш в и л и Г. Серго Кобуладзе. Тбилиси, 1980.  
Уча Малакиевич Джапаридзе. [Альбом. Автор вступительной статьи и составитель А. К. Лебедев]. М., 1982.  
Д ж а н б е р и д з е Н. Ладо Гудиашвили. Тбилиси, 1980.  
З л а т к е в и ч Л. Я. Уча Джапаридзе художник и педагог. Тбилиси, 1980.  
Гурам Кутателадзе. Пейзаж. Натюрморт. Портрет. [Альбом. Автор текста и составитель С. Г. Иоселиани]. М., 1983.  
М а ч а б е л и К. Г. Алде Какабадзе. [Альбом]. М., 1981.  
М и р ц х у л а в а Н. Творчество Кетеван Магалашвили. Тбилиси, 1982.  
У р у ш а д з е И. А. Парнаоз Лапиашвили. Тбилиси, 1982.

მ ა ს ხ ა რ ა შ ვ ი ლ ი გ. ევგენი ლანსერე და კავკასია. თბილისი, 1972.  
მ ა ჩ ა ბ ე ლ ი კ. ქართული საბჭოთა კედური ხელოვნება. თბილისი, 1976.

ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Геворг Григорян (Джотто). [Альбом. Автор вступительной статьи и составитель П. Айтян]. Ереван, 1983.  
Д о л у х а н я н Л. Архитектура Советской Армении. 1920-е годы. Ереван, 1980.  
Реставрация архитектурных памятников Советской Армении. Ереван, 1978.  
Ара Саркисян. [Альбом. Составитель и автор вступительной статьи В. Н. Арутюнян] (на армянском, русском, английском языках). Ереван, 1982.  
Сарьян М. С. Из моей жизни. [Вступительная статья В. А. Матевосяна, комментарии Г. М. Мартиросян, М. Б. Милотворской]. Ереван, 1980.  
Мартирос Сарьян. Избранные произведения. [Автор вступительной статьи и составитель Ш. Г. Хачатрян] (на русском и английском языках). М., 1983.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

Камиль Наджафзаде. Живопись, кино, театр. [Составитель П. Гаджиев]. Баку, 1981 (на азербайджанском и русском языках).  
Наджафов М. Эльбек Рзакулиев. М., 1982.  
Наджафов М. Искусство, рожденное Октябрем. Баку, 1981.

ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ, ТАДЖИКСКОЙ,  
ТУРКМЕНСКОЙ, КИРГИЗСКОЙ И КАЗАХСКОЙ  
СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК

М а н у и л о в а О. М. Страницы воспоминаний. Фрунзе, 1980.  
М а х м у д о в Т. Эстетика живописи Узбекистана. Ташкент, 1983.  
П о п о в П. Бяшим Нурали. Ашхабад, 1982.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ К ИЗДАНИЮ

Завершая издание девятитомной «Истории искусства народов СССР», созданной многонациональным коллективом советских искусствоведов, следует высказать некоторые соображения о значении проделанного труда.

За годы Советской власти изучен и опубликован огромный материал по истории и современному искусству всех народов СССР. Однако художественные богатства, в течение веков накопленные народами нашей многонациональной Родины, в трудах искусствоведов крайне редко сопоставляются и изучаются в их взаимосвязи как явление, образующее в своем единстве весомый вклад в общечеловеческую сокровищницу искусства, вклад, определивший многие важные черты мирового художественного прогресса.

Наше издание впервые дает целостное представление об искусстве народов СССР по основным этапам его истории — с древнейших времен до современности. Новаторский характер издания определил его структуру. Синхронное расположение материала в томах позволяет сопоставлять хронологически одновременные художественные процессы в искусстве разных народов как бы по «исторической горизонтали», видеть их взаимодействие между собой и с другими центрами мировой художественной культуры.

В 1-м томе «Истории искусства народов СССР» читатель знакомится с произведениями искусства, созданными людьми, жившими на территории СССР начиная с древнекаменного века — палеолита и до начала средневековья. Примечательна география находок палеолитического искусства: они обнаружены на Днестре и на берегах сибирских рек, на Урале и в Средней Азии, на Кубани и в Закавказье, то есть по существу на всей огромной территории нашей страны.

Художественное творчество интенсивно развивалось у племен и народов нашей Родины в эпоху бронзы и раннего железа. В первом тысячелетии до н. э. искусство скифов, саков и других кочевых народов, населявших бескрайние евразийские степи, при всех его региональных особенностях отличалось единством так называемого «звериного стиля» — явления яркого, самобытного, занявшего прочное место в истории мирового искусства. Советские археологи почти ежегодно обнаруживают новые произведения искусства той отдаленной поры. Сведения о новых открытиях читатель найдет в «Приложении», помещенном во второй книге 9-го тома «Истории искусства народов СССР».

Искусство кочевников и художественная культура древнейших на территории нашей страны государств — Урарту в Закавказье, Бактрии и Кушанско-

го царства в Средней Азии, античных городов Причерноморья — были связаны с цивилизациями Переднего Востока, Греции и Рима. Вместе с тем они общались и между собою, создавая глубинный фундамент наших отечественных художественных традиций.

Сложна и противоречива культура средневековья, развивавшаяся под тяжелым покровом религиозных догм. Однако какое множество замечательных художественных ценностей создано народами нашей Родины в эту эпоху! Памятникам архитектуры и искусства IV—XVII веков посвящены 2-й и 3-й тома издания.

Мощные очаги самобытной средневековой художественной культуры на Руси, в Закавказье, в Средней Азии, Поволжье и других местах не были разделены глухими стенами: они взаимодействовали между собой, а также с важнейшими центрами культуры и искусства Европы и Азии. Киевская Русь — родная мать украинского, русского и белорусского народов — в X веке, вступив в контакт с Византией, творчески восприняла высокие для того времени традиции ее искусства. В Закавказье к этому времени уже начался расцвет грузинской и армянской культур, еще в IV—V веках н. э. тесно связанных с Византией и внесших немалый вклад в искусство «восточнохристианского» средневекового мира.

В других регионах нашей Родины — в Средней Азии, Азербайджане, на Северном Кавказе и в Поволжье развивались архитектура и искусство, без знания которых нельзя с достаточной полнотой понять и оценить значение художественной культуры средневекового «мусульманского» мира, простиравшегося от берегов Атлантики до Индии.

Для истории мирового искусства существенна, однако, не только причастность народов СССР к другим цивилизациям. Не менее важно то, что художественный гений наших народов на протяжении веков порождал высокое искусство, проникнутое гуманистическими эстетическими идеалами. Византийская держава пала под ударами турок-осман, Багдад, захваченный монголами, перестал быть центром некогда могущественного Халифата. А на землях Древней Руси, Закавказья и Средней Азии в XIV—XV веках укрепились средневековые государства, и искусство поднялось на новую ступень своего развития. Иноземные нашествия не сломили патриотического духа наших предков. Битва на Куликовом поле имела огромное значение не только для русского, но и для всех остальных народов нашей Родины.

В трудах академиков Д. Лихачева о Руси и Н. Конрада о народах Востока убедительно проводится



мысль о том, что XIV—XV века в истории культуры многих народов были эпохой предренессанса, предвозрождения. Яркие свидетельства этого: на Руси — светлое гуманистическое искусство Андрея Рублева, в Средней Азии — художественная культура времен Алишера Навои и Абдуррахмана Джамии. В Закавказье высокий подъем художественной культуры произошел еще раньше и связан с именами великих поэтов средневековья — Шота Руставели и Низами. Это и многое другое говорит о высокой ценности отечественного художественного наследия и его важном месте в мировом художественном процессе.

Искусству конца XVII и XVIII веков посвящен 4-й том издания. Это время — один из важнейших этапов в истории искусства народов СССР, когда искусство России стало развиваться вровень с мировой художественной культурой нового времени. Достаточно вспомнить прекрасные создания русских зодчих или произведения выдающихся отечественных портретистов.

Синхронное рассмотрение искусства народов нашей Родины этой эпохи показывает, что в становлении и развитии в России художественной культуры нового времени важную роль сыграли многие народы, особенно Украины, Белоруссии, Прибалтики. Эти вопросы мало изучены и требуют дальнейших глубоких научных исследований, но уже сейчас можно сказать, что реалистические черты в украинской живописи оказали немалое воздействие на русское искусство в XVII веке; в Белоруссии еще в XVI столетии под влиянием деятельности Франциска Скорины высокого развития достигло искусство гравюры. На протяжении XVIII века прослеживается активное взаимодействие литовского, латвийского и эстонского искусства с русским и западноевропейским, особенно в решении проблем барокко и раннего классицизма.

Искусству народов СССР XIX и начала XX века (до 1917 года) посвящены 5-й и 6-й тома. В них много места отведено расцвету реализма в русском искусстве, его взлету в первой и особенно второй половине XIX столетия. Материалы этих томов говорят и о том, как в условиях помещичьей и буржуазной России, вопреки жестокой шовинистической, колонизаторской политике царизма, у угнетенных народов и наций, у одних еще медленно, а у других быстро стали развиваться демократические элементы национальных культур. Сложна была борьба разнонаправленных тенденций в каждой национальной культуре, не всегда легко, но побеждало в художественном творчестве начало гуманистическое, демократическое. Передовые силы русской культуры, петербургская Академия художеств, ставшая общероссийским центром высокой профессиональной подготовки художников, деятельность Товарищества передвижных художест-

венных выставок содействовали росту мастеров других национальностей России. Эта братская помощь была эффективна потому, что в культуре многих угнетенных наций уже созрели предпосылки для подъема демократического реалистического искусства.

Так, в первой половине XIX века велико было значение вильнюсской художественной школы, сложившейся в недрах Вильнюсского университета. Во второй половине XIX и в начале XX века формирование и развитие национальных художественных школ приобрело поступательный многогранный характер. В искусстве предреволюционной России крупную роль играют художники разных национальностей. Их творчество охватывает многие культурно-художественные проблемы.

Советское изобразительное искусство, которому Великая Октябрьская социалистическая революция дала качественно новое идейно-образное содержание, получило в каждой из социалистических национальных республик большое, хотя и неравнозначное по уровню развития художественное наследие.

Советскому многонациональному искусству посвящены 7-й, 8-й и 9-й тома. Не касаясь рассмотренных в этих книгах многих, подчас очень сложных проблем становления и развития отечественного социалистического искусства, заострим внимание лишь на одной мысли, которая последовательно проводится в нашем труде. А именно на том, что история многонационального советского искусства — это прогрессивный, единый по своей идейной направленности художественный процесс. Его нерушимая целостность определяется политикой партии в области культурно-художественного строительства, партийностью и народностью социалистического искусства. В художественной жизни возникают самые различные сложные проблемы, преодолеваются ошибки в творчестве отдельных художников, но остается неизменным поступательный ход развития советского многонационального искусства по пути социалистического реализма.

В годы, когда народы СССР вступили в период зрелого социализма, многонациональное изобразительное искусство нашей страны, наследуя и обогащая лучшие советские художественные традиции, на качественно новом этапе своего развития решает выдвинутые жизнью актуальные этические и эстетические задачи.

Мы закончили обозрение истории искусства народов СССР 1977 годом — годом 60-летия Великой Октябрьской социалистической революции и принятия новой Конституции СССР. С тех пор в жизни Страны Советов произошли важные события. Завершив десятилетнюю пятилетку, советский народ трудится над выпол-



нением очередной программы — пятилетки одиннадцатой. Вместе с экономикой и культурой развитого социалистического общества продолжают расти, набирают новые силы все виды и жанры советского многонационального изобразительного искусства.

Процесс сближения искусства с жизнью народа в условиях развитого социализма приобрел качественно новые черты, обусловленные тем, что обращение художников к жизненной правде слилось с невиданной тягой советских людей к искусству. Действенность союза искусства и труда демонстрируют неизменно расширяющиеся из года в год творческие контакты мастеров искусства с передовиками социалистической индустрии, сельского хозяйства, науки и культуры, образное воплощение в произведениях художников великих новостроек и других свершений советского народа. Вместе с тем неуклонно растет тяга широкого зрителя к искусству — массовое посещение выставок, повышенный интерес к изданиям по изобразительному искусству, а также участие самых широких масс трудящихся в художественной жизни городов и сел на всем необъятном пространстве нашей Родины.

Коммунистическая партия Советского Союза, осуществляя ленинскую политику в области искусства, уделяет неослабное внимание идейно-политическому воспитанию творческой интеллигенции, создает условия для дальнейшего расцвета искусства, его высокой художественной зрелости, повышению его роли в борьбе за мир и социализм.

Руководящая роль КПСС, направляющей советское многонациональное искусство по пути социалистического реализма, с новой силой проявилась на XXVI партийном съезде, который уделил много внимания вопросам формирования духовно-нравственного облика человека социалистической эпохи. В отчетном докладе ЦК КПСС и выступлениях делегатов красной нитью прошла мысль о том, что в развитии духовной культуры социалистического общества, в идейно-эстетическом воспитании нового человека бесспорна заслуга советских литературы и искусства, что во всех республиках в последние годы появилось немало талантливых художественных произведений, что «в советском искусстве поднимается новая приливная волна»\*. Данную съездом партии обобщающую характеристику процессов, происходящих в искусстве, подтвердили и продолжают подтверждать многочисленные местные, областные, республиканские и всесоюзные художественные выставки, скульптурные монументы, воздвигнутые за последние годы, новые выдающиеся достижения архитекторов, а также успехи художников декоративного искусства.

На выставках последних лет было много произведений, посвященных современной советской действительности, передающих высокую духовность, красоту и силу гуманизма людей развитого социалистического общества. Для нынешнего этапа советского изобразительного искусства характерно разнообразие живописных и пластических приемов, то бесхитростно воспроизводящих натуру в ее непосредственной живой трепетности, то заостряющих определенные черты характера, раскрывающих особенности душевного состояния человека. Тяга к своеобразной документальности, нередко являющаяся одной из форм реалистического обобщения, не исключает и других приемов, вплоть до обращения к аллегории и символу. Объединяют различные искания принципы искусства социалистического реализма, требующие от художника глубокой жизненной правды и умения на языке художественных образов говорить о животрепещущих вопросах современности, будить большие чувства и мысли, призывать массы трудящихся к самоотверженной борьбе за мир, демократию и социализм.

Свидетельством высокого общественного значения творчества художников и признания их заслуг в создании произведений глубокого идейного содержания и большого эстетического достоинства является присуждение Ленинских, а также государственных (республиканских и всесоюзных) премий.

Повседневную заботу проявляют КПСС, государственные и общественные организации, занимающиеся искусством, к творчеству молодых художников, как обучающихся в художественных вузах страны, так и делающих первые самостоятельные шаги в изобразительном искусстве. Стали традицией всесоюзные смотры дипломных работ студентов и выставки молодых художников, организуемые союзами художников и Академией художеств СССР. Эти выставки говорят о хорошей профессиональной подготовке молодежи, о широте и разносторонности ее знаний и интересов, о стремлении многих молодых художников, опираясь на традицию, смело обращаться к новым творческим проблемам в искусстве.

Конечно, в советском изобразительном искусстве рубежа 1970-х — 1980-х годов решены далеко не все актуальные вопросы. Многие только поставлены и требуют глубокой разработки с позиций марксистско-ленинской эстетики. К решительному преодолению имеющихся в искусстве серьезных недостатков и к осуществлению новых важнейших идейно-художественных задач призвал творческую интеллигенцию июньский (1983 г.) Пленум ЦК КПСС, посвященный актуальным вопросам идеологической, массово-политической работы партии. Пленум указал на возросшую роль искусства в коммунистическом воспитании

\* Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, стр. 61.



трудящихся, на высокую гражданскую ответственность художников перед народом, на особую общественную значимость художественного творчества в условиях обострения международной обстановки. Пленум призвал работников искусств мобилизовать свои творческие силы на создание талантливых по идейному замыслу и художественному исполнению произведений социалистического реализма, глубоко воздействующих на чувства и разум человека.

Важные эстетические задачи выдвинул XXVI съезд КПСС перед архитектурой, указав, что в градостроительстве нужно добиваться большой художественной выразительности, «чтобы все окружающее нас несло на себе печать красоты, хорошего вкуса»\*. В свете этих задач исключительное значение приобрел синтез архитектуры с изобразительным и декоративным искусством, необходимость использовать те широкие возможности, которые открыл социализм для планомерной, начинающейся с градостроительного проекта постановки архитектурно-художественных проблем. Этого требует и создание новых, и расширение, а подчас и подлинное возрождение старых городов с ценнейшими памятниками зодчества.

Растущая роль эстетического начала в архитектуре и необходимость ее синтеза с различными видами изобразительного искусства определили особую важность решения правительства о создании в Академии художеств СССР отделения архитектуры и монументального искусства, в состав которого избраны крупнейшие советские зодчие. Новое отделение и Академия художеств СССР в целом должны способствовать росту творческого содружества художников и архитекторов для скорейшего осуществления больших идейно-художественных задач, поставленных партией перед градостроительством.

В дальнейшем развитии советского искусства и архитектуры продолжает играть существенную роль их многонациональный характер. На XXVI съезде КПСС и на торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном 60-летию образования Союза Советских Социалистических Республик, подчеркивалось, что в условиях развитого социализма взаимоотношения между нациями остаются важной проблемой, требующей постоянного внимания. Это относится и к области художественной культуры.

Во всех союзных и автономных республиках и областях продолжается расцвет искусства, раскрытие творческих потенций, которыми обладает каждый народ, каждая нация, все равно большая по своей чис-

ленности или малая. Овладевая высоким уровнем реалистического профессионального мастерства, глубокой идейно-эстетического содержания, достигая живописными и пластическими средствами большой эмоциональной выразительности, художники и архитекторы, решая в каждом значительном произведении новаторские задачи, образно претворяют их не только индивидуально, но и национально своеобразно.

Между национальными школами советского искусства идет активный процесс обмена творческим опытом, взаимообогащение, взаимопроникновение. В этом сложном процессе национальное в советском искусстве, как и во всей социалистической культуре, постоянно оплодотворяется достижениями других братских народов. Диалектика интернационального и национального ведет к возникновению черт общности в решении образных задач, творческих исканий, стилевых направлений. В разнообразии национальных форм социалистического искусства все большее и большее значение приобретает интернациональное начало. Черты общности в социалистическом искусстве принципиально отличны от мертвенной унификации и стандартизации, свойственных космополитическим течениям модернизма. Метод социалистического реализма в искусстве раскрывает жизненное богатство идейно-эстетического содержания и художественной формы, позволяет художникам и архитекторам полно и всесторонне выражать национальное и индивидуальное своеобразие их творчества.

Это доказывает вся история советского многонационального искусства и особенно его сегодняшний день. Социалистический реализм в своем развитии выступает как обобщение творческого опыта искусства всех народов СССР. Являясь новаторским творческим методом, определяющим прогресс мирового художественного процесса, социалистический реализм доступен художникам любой национальности, стремящимся в своем творчестве к глубокой жизненной правде, к активному утверждению высоких гуманистических идеалов.

Продолжает расти мировое значение советского многонационального искусства. Языком художественных образов оно сообщает народам всего мира правду о реальном социализме, о жизни наших людей. Вместе с тем лучшие произведения советских художников, в противоположность господствующему за рубежом модернизму, утверждают социалистический реализм как единственный в искусстве прогрессивный метод творчества, воспевающий человека, его труд, его борьбу за счастье и мир на земле.

\* Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981, стр. 62.



Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств ордена Ленина Академии художеств СССР, Институт искусствознания, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского Академии наук Украинской ССР, Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Белорусской ССР, Институт искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи Министерства культуры Узбекской ССР, Институт литературы и искусства имени М. О. Ауэзова Академии наук Казахской ССР, Институт истории грузинского искусства им. Г. Н. Чубинашвили Академии наук Грузинской ССР, Институт архитектуры и искусства Академии наук Азербайджанской ССР, Государственный художественный институт Литовской ССР, Отдел этнографии и искусствознания Академии наук Молдавской ССР, Академия художеств Латвийской ССР, Союз художников Киргизской ССР, Институт истории им. А. Дониша Академии наук Таджикской ССР, Институт искусств Академии наук Армянской ССР, Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР, Государственный художественный институт Эстонской ССР и издательство «Изобразительное искусство» благодарят научные учреждения и творческие организации, а также персонально ученых, оказавших содействие при подготовке девятитомной «Истории искусства народов СССР»:

Азербайджанский государственный музей искусств им. Р. Мустафаева, Армянский драматический театр им. Г. Сундукяна, Архитектурный кабинет Центрального дома архитекторов, Башкирский государственный художественный музей им. М. В. Нестерова, Белорусский государственный музей истории Великой Отечественной войны, Государственную библиотеку СССР им. В. И. Ленина, Бурятский художественный музей им. Ц. С. Сампилова, Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. академика И. Э. Грабаря, Всесоюзную государственную библиотеку иностранной литературы, Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания, Всесоюзный научно-исследовательский институт реставрации, Государственную картинную галерею Армении, Государственную Третьяковскую галерею, Государственные музеи Московского Кремля, Государственный Исторический музей, Государственный исторический музей Эстонской ССР, Государственный музей Белорусской ССР, Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Государственный музей искусств Грузинской ССР, Государственный музей искусств Казахской ССР, Государственный музей искусств Узбекской ССР, Государственный музей искусства народов Востока, Музей исторических драгоценностей Украинской ССР, Государственный музей истории Армении, Государственный музей литературы и искусств им. Е. Чаренца, Государственный музей народного искусства Армении, Государственный музей театрального, музыкального и киноискусства Украинской ССР, Государственный музей украинского изобразительного искусства Украинской ССР, Государственный музей Украинского народного декоративного искусства, Нежинский краеведческий музей, Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева, Государственный Русский музей, Государственный художественный музей Белорусской ССР, Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Государственный Эрмитаж, Дагестанский республиканский музей изобразительных искусств, Музей антропологии МГУ, Дирекцию художественных музеев и выставок Латвийской ССР, Дирекцию художественных выставок Министерства культуры Казахской ССР, Закарпатский художественный музей, Институт востоковедения Академии наук СССР, Институт археологии Академии наук СССР и его Ленинградское отделение, Институт востоковедения Академии наук Таджикской ССР, Институт востоковедения Академии наук Узбекской ССР, Институт древних рукописей им. Месропа Маштоца — Матенадаран, Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, Калмыцкую государственную картинную галерею, Каунасский государственный художественный музей им. М. К. Чюрлениса, Киевский государственный художест-

венный институт, Киевский государственный музей Т. Г. Шевченко, Киево-Печерский государственный историко-культурный заповедник, Киргизский государственный музей изобразительного искусства, Комитет по охране и реставрации памятников при Госстрое Армянской ССР, Ленинградское отделение Института востоковедения Академии наук СССР, Львовский музей украинского искусства, Мордовский республиканский музей изобразительных искусств, Музей древнерусского искусства им. Андрея Рублева, Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Музей изобразительных искусств Татарской АССР, Музей истории города Риги и мореходства, Музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII века», Музей Мартираса Сарьяна в Ереване, Музей прикладного искусства (Узбекской ССР), Музей этнографии народов СССР, Научно-библиографический архив Академии художеств СССР, Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры в городе Киеве, Научно-исследовательский институт художественной промышленности, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, Научно-исследовательский Совет музеев и памятников культуры Министерства культуры Латвийской ССР, Научную библиотеку Академии художеств и ее московский филиал, Одесский художественный музей, Полтавский художественный музей, Республиканский объединенный историко-краеведческий и изобразительных искусств музей им. Бехзада, Республиканский художественный музей Коми АССР, Рукописный отдел Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Рундальский дворец-музей, Северо-Осетинский республиканский художественный музей им. М. Туганова, Сектор археологии института истории Академии наук Киргизской ССР, Сектор изобразительного искусства при Институте литературы Академии наук Латвийской ССР, Сектор истории искусства Института истории Академии наук Эстонской ССР, Союз архитекторов СССР, Союз художников СССР, Союз художников РСФСР, Союз художников Азербайджанской ССР, Союз художников Армянской ССР, Союз художников Белорусской ССР, Союз художников Грузинской ССР, Союз художников Казахской ССР, Союз художников Киргизской ССР, Союз художников Латвийской ССР, Союз художников Литовской ССР, Союз художников Молдавской ССР, Союз художников Таджикской ССР, Союз художников Туркменской ССР, Союз художников Узбекской ССР, Союз художников Украинской ССР, Союз художников Эстонской ССР, Тбилисскую картинную галерею, Таллинский городской музей, Тартуский государственный художественный музей, Удмуртский республиканский краеведческий музей, Фотолабораторию Академии художеств СССР, Харьковский художественный музей, Художественный музей Латвийской ССР, Художественный музей Литовской ССР, Художественный фонд Белорусской ССР, Центральный государственный архив Октябрьской революции, Центральный государственный архив-музей литературы и искусства Белорусской ССР, Центральный музей Вооруженных сил СССР, Центральный музей В. И. Ленина, Центральный государственный музей Казахстана, Центральный музей Революции СССР, Центральный научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры, Черниговский исторический музей, Чечено-Ингушский республиканский музей изобразительных искусств им. П. З. Захарова, Чувашскую государственную художественную галерею, Якутский республиканский музей изобразительных искусств им. М. Ф. Габышева.

*Персонально:* К. Акишева, А. А. Александрова, И. А. Бартерева, Ю. В. Беличко, И. А. Бродского, Г. К. Вагнера, Е. В. Веймарна, М. Д. Гвоздовер, Е. В. Зайцева, Л. И. Каталину, Я. Клышейко, Н. Г. Котанджяна, З. В. Кроткову, В. А. Когара, А. Кочара, М. Г. Кустову, Б. Латынина, Х. Моора, М. М. Мусину, Ю. И. Нехорошева, Б. В. Павловского, А. В. Салам-заде, К. М. Скалон, Б. Я. Ставиского, В. В. Стрекалова, М. А. Усейнова, Л. С. Хачикяна, В. Черепова, С. В. Ямщикова, Ю. С. Ярлова.



# ОГЛАВЛЕНИЕ

ИСКУССТВО ЛАТВИЙСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		ИСКУССТВО КАРАКАЛПАКСКОЙ АВТОНОМНОЙ СО- ВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ. <i>А. Алламуратов</i> . . . . .	243
<i>Р. Лаце</i> (живопись, театрально-декорационное искусство, графика, скульптура, монументальная живопись), <i>Г. Ива- нова</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>В. Шуст</i> (архитектура), <i>Р. Блодон</i> (монументальное искусство)	5	ИСКУССТВО ТАДЖИКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	
		<i>Л. Айни</i> (живопись, скульптура, графика), <i>Л. Виноку- рова</i> (театрально-декорационное искусство), <i>Н. Белинская</i> , <i>Н. Юнусова</i> (декоративно-прикладное искусство, мону- ментальная живопись), <i>Р. Дадабаев</i> (архитектура) . . .	245
ИСКУССТВО ЭСТОНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		ИСКУССТВО ТУРКМЕНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	
<i>Б. Бернштейн</i> (живопись, графика), <i>Э. Комиссаров</i> (театрально-декорационное искусство), <i>М. Эллер</i> (скульп- тура), <i>Х. Кума</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>Л. Генс</i> (архитектура) . . . . .	43	<i>П. Попов</i> (введение, театрально-декорационное искусство, скульптура, декоративно-прикладное искусство), <i>О. Му- хатова</i> (живопись, графика), <i>В. Глинка</i> (архитектура) .	265
ИСКУССТВО ГРУЗИНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		ИСКУССТВО КИРГИЗСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	
<i>Н. Езерская</i> (живопись, монументальная живопись, гра- фика, скульптура), <i>Г. Алибегашвили</i> (театрально-деко- рационное искусство), <i>К. Мачабели</i> (декоративно-при- кладное искусство), <i>Н. Джанберидзе</i> (архитектура) . .	81	<i>Д. Уметалиева</i> (живопись, монументальная живопись, театрально-декорационное искусство, графика, скульп- тура, декоративно-прикладное искусство), <i>В. Курбатов</i> (архитектура) . . . . .	287
ИСКУССТВО АВТОНОМНЫХ РЕСПУБЛИК И ОБ- ЛАСТЕЙ. <i>Л. Шервашидзе</i> (искусство Абхазии), <i>М. Мед- змариашвили</i> (искусство Аджарии и Южной Осетии)	118	ПРИМЕЧАНИЯ . . . . .	305
ИСКУССТВО АРМЯНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		SUMMARY . . . . .	306
<i>М. Айвазян</i> (живопись, монументальная живопись, теа- трально-декорационное искусство, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство), <i>Л. Бабалян</i> (архитек- тура) . . . . .	123	БИБЛИОГРАФИЯ . . . . .	309
ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . .	314
<i>Н. Габибов</i> (живопись, театрально-декорационное искус- ство, графика), <i>Д. Новрузова</i> (скульптура), <i>Р. Эфендиев</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>А. Саламзаде</i> , <i>В. Му- радов</i> (архитектура) . . . . .	155	LIST OF ILLUSTRATIONS . . . . .	321
ИСКУССТВО КАЗАХСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТО- РОВ . . . . .	327
<i>Г. Сарыкулова</i> (живопись, монументальная живопись, театрально-декорационное искусство, графика, скульпту- ра, декоративно-прикладное искусство), <i>Б. Глаудинов</i> (архитектура) . . . . .	189	ПРИЛОЖЕНИЕ. . . . .	341
ИСКУССТВО УЗБЕКСКОЙ СОВЕТСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ		ТОМ 1-й. ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОГО ОБЩЕСТВА И ДРЕВНЕЙШИХ ГОСУДАРСТВ НА ТЕРРИТОРИИ СССР . . . . .	343
<i>Р. Такташ</i> (живопись, графика, скульптура, монументальное искусство), <i>А. Сосновская</i> (театрально-декорационное искусство), <i>Д. Фахретдинова</i> (декоративно-прикладное искусство), <i>Т. Кадырова</i> (архитектура) . . . . .	213	ТОМА 2-й И 3-й. ИСКУССТВО IV—XVIII ВЕКОВ . .	361
		ТОМА 4-й, 5-й, 6-й. ИСКУССТВО КОНЦА XVII— НАЧАЛА XX ВЕКА . . . . .	377
		СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ . . . . .	391
		LIST OF ILLUSTRATIONS . . . . .	393
		ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ БИБЛИОГРАФИЯ К ИЗДАНИЮ	395
		АКЛЮЧЕНИЕ К ИЗДАНИЮ. <i>Б. Веймарн</i> . . . . .	401



# CONTENTS

## ART OF THE LATVIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*R. Lace* (painting, stage design, graphic art, sculpture, monumental painting), *G. Ivanova* (decorative and applied arts), and *V. Shust* (architecture), *R. Blodon* (monumental art) . . . . .

5

## ART OF THE ESTONIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*B. Bernstein* (painting and graphic art), *E. Komissarov* (stage design), *M. Eller* (sculpture), *H. Kuma* (decorative and applied art), and *L. Gens* (architecture) . . . . .

43

## ART OF THE GEORGIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*N. Yezerkaya* (painting, monumental painting, graphic art, and sculpture), *G. Alibegashvili* (stage design), *K. Machabeli* (decorative and applied arts), *N. Djanberidze* (architecture) . . . . .

81

ART OF AUTONOMOUS REPUBLICS AND REGIONS.  
*L. Shervashidze* (art of Abkhazia) *M. Medzmariashvili* (art of Adjara and South Osetia), . . . . .

118

## ART OF THE ARMENIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*M. Avazian* (painting, monumental painting, stage design, graphic art, sculpture, decorative and applied arts), *L. Babayan* (architecture) . . . . .

123

## ART OF THE AZERBAIJANIAN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*N. Gabibov* (painting, stage design, graphic art), *J. Novruzova* (sculpture), *R. Efendiev* (decorative and applied arts), *A. Salamzadeh* and *V. Muradov* (architecture) . . . . .

155

## ART OF THE KAZAKH SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*G. Sarykulova* (painting, monumental painting, stage design, graphic art, sculpture, decorative and applied arts), and *B. Glaudinov* (architecture) . . . . .

189

## ART OF THE UZBEK SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*R. Taktash* (painting, graphic art, sculpture, monumental painting), *A. Sosnovskaya* (stage design), *D. Fakhretdinova* (decorative and applied arts), and *T. Kadyrova* (architecture) . . . . .

213

ART OF THE KARAKALPAK ASSR. *A. Allamuratov* . . . . .

243

## ART OF THE TAJIK SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*L. Aini* (painting, sculpture and graphic art), *L. Vinokurova* (stage design), *N. Belinskaya*, *N. Yunusova* (decorative and applied arts, monumental painting), *R. Dadabaev* (architecture) . . . . .

245

## ART OF THE TURKMEN SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*P. Popov* (introduction, stage design, sculpture, decorative and applied arts), *O. Mukhatova* (painting and graphic art), *V. Glinka* (architecture) . . . . .

265

## ART OF THE KIRGHIZ SOVIET SOCIALIST REPUBLIC

*D. Umetalieva* (painting, monumental painting, stage design, graphic art, sculpture, decorative and applied arts), *V. Kurbatov* (architecture) . . . . .

287

NOTES . . . . . 305

SUMMARY IN ENGLISH . . . . . 306

BIBLIOGRAPHY . . . . . 309

LIST OF ILLUSTRATIONS IN RUSSIAN . . . . . 314

LIST OF ILLUSTRATIONS IN ENGLISH . . . . . 321

INDEX OF ARTISTS AND ARCHITECTS . . . . . 327

APPENDIX. . . . . 341

VOL. 1. ART OF PRIMITIVE SOCIETY AND ANCIENT . . . . . 343

STATES FOUND ON THE TERRITORY OF THE USSR . . . . . 361

VOLS 2 AND 3. ART OF THE 4th—18th CENTURIES . . . . .

VOLS 4, 5, 6. ART OF THE LATE 17th—EARLY 20th . . . . .

CENTURIES . . . . . 377

LIST OF ILLUSTRATIONS IN RUSSIAN . . . . . 391

LIST OF ILLUSTRATIONS IN ENGLISH . . . . . 393

ADDITIONAL BILLIOGRAPHY TO THE EDITION . . . . . 395

CONCLUSION TO THE EDITION. *B. Veimarn* . . . . . 401



ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 9, кн. 2

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1984  
МОСКВА, 129272, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

ЗАВ. РЕДАКЦИЕЙ Л. Ш А Р А Ф У Т Д И Н О В А  
РЕДАКТОРЫ Е. Г О Л О В Н И Н А, А. В О Е Й К О В  
СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ПЕРЕПЛЕТ  
ХУДОЖНИКА В. Л А З У Р С К О Г О  
МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. С В Е Р Д Л О В А  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. Т Е Р Е Щ Е Н К О  
ЦВЕТНУЮ КОРРЕКТУРУ ВЫПОЛНИЛА М. В И Н О Г Р А Д О В А  
ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Н. Н Е Р Е Т И Н А  
КОРРЕКТОРЫ Л. Ж А Р К О В С К А Я, Н. С К Л Я Р Е Н К О  
ТРАВИЛЬЩИКИ Е. Б У Б Н О В, А. Г А Г А Е В, А. К У З Ь М И Н,  
В. К У З Ь М И Н, В. Ч Е Р К А С О В

ИБ № 782

СДАНО В НАБОР 4.10.83. А08405. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 19.07.84.  
ФОРМАТ 60×108<sup>1</sup>/<sub>8</sub>. БУМАГА МЕЛОВАННАЯ 120 г. ИЗД. № 2-449.  
УСЛ. ПЕЧ. Л. 61,20. УЧ.-ИЗД. Л. 66,27. УСЛ. КР.-ОТТ. 265,05.  
ЗАКАЗ 2265. ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАРНИТУРА. ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ.  
ТИРАЖ 15 000. ЦЕНА 9 р. 60 к.

МПО «ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ»  
СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ КОМИТЕТЕ СССР  
ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ И КНИЖНОЙ ТОРГОВЛИ.  
113054, МОСКВА, ВАЛОВАЯ, 28

П о п р а в к и  
*К тому 4.* На странице 78 (правая колонка, строки 20—21 снизу) в числе авторов росписи ошибочно назван К. Бабиена-Галли.  
*К тому 7.* На странице 352 (правая колонка, строки 21—22 снизу) следует читать «крупнейший мастер натюрморта, входивший в эту группу,— Л. Свемп».  
*К тому 9, книга 1.* На странице 99 (правая колонка, строки 7—8) вместо «Среди них» читать «Работают также».







The ninth, and last, volume of *History of Art of the Peoples of the USSR* is devoted to Soviet multinational art from 1960 to 1977. The tempestuous development of diverse trends and genres in the imitative and decorative arts, as well as of architecture, in conditions of a mature socialist society has resulted in such a wealth of material that the Editorial Board and the *Izobrazitelnoye Iskusstvo* Publishers have had to bring out Volume 9 in two books. Book One contains the Introduction; its chapters cover the arts of the Russian Federation, The Ukrainian, Byelorussian, Moldavian and Lithuanian Republics.

Book Two contains chapters dealing with the arts of the Latvian, Estonian, Georgian, Armenian, Azerbaijanian, Kazakh, Uzbek, Tajik, Turkmenian and Kirghiz Republics. In addition, it carries an Appendix — a short description of the major discoveries and finds concerning the imitative arts and architecture of the Soviet nations from the very beginning to the early 20th century, which were made by Soviet scholars from the late 1960s to the early 1980s, i.e. over the period when the nine volumes of this *History* were being compiled and printed. Volume 9 terminates in a short, summing-up Conclusion.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР

КНИГА

ВТОРАЯ

9



ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР

1960–1977 ГОДОВ

Девятый, заключительный том «Истории искусства народов СССР» посвящен советскому многонациональному искусству 1960—1977 годов. Обилие материала, характеризующего рост в условиях развитого социалистического общества во всех союзных и автономных республиках разнообразных видов и жанров изобразительного и декоративного искусства, а также архитектуры, побудило Редакционную коллегию и издательство «Изобразительное искусство» опубликовать 9-й том в двух книгах. В первую книгу вошли: введение и главы, посвященные искусству Российской Советской Федеративной Социалистической Республики, Украинской ССР, Белорусской ССР, Молдавской ССР и Литовской ССР.

Настоящая, вторая книга 9-го тома содержит главы об искусстве Латвийской ССР, Эстонской ССР, Грузинской ССР, Армянской ССР, Азербайджанской ССР, Казахской ССР, Узбекской ССР, Таджикской ССР, Туркменской ССР, Киргизской ССР. Во вторую книгу включено также «Приложение», содержащее краткую характеристику открытий и находок в области изобразительного искусства и архитектуры народов нашей Родины с древнейших времен до начала XX века, сделанных советскими учеными с конца 1960-х и до начала 1980-х годов, то есть за время публикации томов «Истории искусства народов СССР». 9-й том завершается кратким заключением ко всему изданию.